

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

E.A.P. DE SOCIOLOGÍA

Poder y estudios de las danzas en el Perú

Tesis para optar el título de: Licenciatura en Sociología

AUTOR:

Miryan Yovanna Parra Herrera

LIMA - PERÚ 2006.

A Carmen y Lucho

CONTENIDO

Resumen.....	4
Introducción.....	5
1. Inicio de los estudios de las danzas y el problema nacional (1900-1941).....	9
2. Avances en los estudios de las danzas, influencia de la antropología culturalista y continuación del debate sobre lo nacional (1942-1967).....	18
3. Estudios de las danzas y nacionalismo popular (1968-1980).....	37
4. Institucionalización de los estudios de las danzas (1981-2005).....	48
Conclusiones: Hacia un balance preliminar de los estudios de las danzas en el Perú.....	62
Referencias bibliográficas.....	68

Resumen

Esta investigación trata sobre las relaciones que se establecen entre el poder y los estudios de las danzas en el Perú, que se inician en las primeras décadas del siglo XX y continúan hasta la actualidad, a través del análisis de dos elementos centrales: El análisis del contexto social, político y cultural en que dichos estudios se realizaron; y el análisis del contenido de dichos estudios.

El análisis evidencia y visibiliza las relaciones de poder no manifiestan en los estudios de las danzas. Los estudios de las danzas han estado ligados al debate sobre el proceso de construcción de la identidad nacional y a las luchas por la hegemonía cultural, es por ello que no se han abordado por igual la diversidad de expresiones dancísticas que caracterizan al país; pues desde un inicio, por la acción y ascendencia de los intelectuales indigenistas y posteriormente, por la influencia del nacionalismo popular, se dio una atención especial a las danzas populares de origen andino. Sus enfoques de análisis teórico han estado orientados principalmente por enfoques culturalistas que han desligado el análisis de la danza y la cultura del análisis del poder. Sus abordajes metodológicos han estado al margen de procesos de reflexión crítica pues han sido principalmente empíricos, usando sobre todo el instrumental tomado de la etnografía que considera al investigado como el otro. Por ello es necesaria una mayor investigación en el campo de los estudios de las danzas, sobre todo desde una lectura que privilegie las relaciones de poder incorporando el análisis de su colonialidad, a fin de que permita el estudio de aspectos centrales como la subalternidad y el análisis del elemento central de toda danza: el cuerpo.

INTRODUCCIÓN

Una cultura nacional no es folclor, ni una alabanza al pueblo, ni un populismo abstracto que cree que puede descubrir la verdadera naturaleza de un pueblo. Una cultura nacional es el conjunto de esfuerzos hechos por un pueblo en la esfera del pensamiento con el fin de describir, justificar y elogiar la acción a través de la cual ese pueblo se ha creado y se mantiene a sí mismo en existencia.

Stuart Hall (1999).

La presente investigación trata sobre las relaciones que se establecen entre el poder y los estudios de las danzas en el Perú a través del análisis del contexto y el contenido de dichos estudios. Asumimos que las danzas son prácticas sociales, culturales y políticas, referidas a las expresiones mediante los movimientos del cuerpo, de manera estructurada o no estructurada, coreografiada o no coreografiada, acompañada de música o sin música, escenificada o no escenificada, con vestuario o sin vestuario. Nuestra definición parte de una perspectiva que pretende ser integral a fin de superar las diferencias entre las nociones relacionadas al término danza, como son: danza académica, danza nativa, danza popular, danza folklórica, danza escénica, bailes, etc. La superación de estas separaciones nos parece clave para ligar la danza con las relaciones sociales que están detrás de ellas y esconden relaciones de poder. La danza no es sólo un producto especializado o una función que determinados especialistas interpretan o ejecutan. La danza forma parte de la vida social y por ello es una práctica política y cultural.

Nuestro abordaje está ligado a la propuesta de los estudios culturales, entendiéndola como una perspectiva de análisis transdisciplinada que contribuye a visibilizar y evidenciar los mecanismos de poder en la producción o construcción del conocimiento. Es una propuesta ética y política. Perspectiva que se diferencia de los estudios culturales académicos y despolitizados que no analizan las relaciones de poder.

El presupuesto o hipótesis que orienta nuestra investigación es que las relaciones de poder son determinantes en la comprensión de las danzas en el Perú. Los estudios dedicados a ellas expresan relaciones de poder no

manifiestas y que es necesario visibilizar y evidenciar. La comprensión de las danzas ensayada desde la mayoría de los estudios dedicados a ellas han dejado de lado el análisis de las relaciones de poder, asunto clave desde nuestro punto de vista para lograr una comprensión más integral, no circunscrita a una mirada de lo cultural separada de lo político, lo económico, lo social, sino más bien que apueste por la comprensión de la totalidad. Aspecto central para avanzar en una lectura integral y crítica emancipadora –en palabras de Boaventura de Sousa Santos (2004)- de las danzas y como parte de las mismas de la cultura y las relaciones de poder en el Perú; pero además para aportar a perspectivas creativas, que van evidentemente más allá del campo de la sociología y las ciencias sociales, que puedan incorporar una sensibilidad crítica en la creación coreográfica.

Los estudios de las danzas en el Perú no son recientes. Su origen se remonta a las primeras décadas del Siglo XX¹, periodo en el que se nutren del indigenismo, el nacionalismo y corrientes críticas que aportan a la lucha antioligárquica que se desencadena a fines de los años treinta y fomentan la investigación sobre las danzas populares de origen andino, afroperuano y criollo; pero los estudios de las danzas también se nutren, aunque en menor medida, de corrientes modernistas que impactan en la producción artística y animan la crítica sobre la naciente actividad de la danza clásica y moderna de origen occidental.

La reflexión académica es desarrollada propiamente recién a fines de los años cuarenta, a partir de los estudios etnográficos realizados por la influencia de la antropología culturalista que, sin perder la ascendencia del indigenismo, anima la investigación de las danzas populares. La danza clásica y moderna

¹ Existe una diferencia entre los “estudios de la danza” y lo que se puede llamar en general como “producción bibliográfica y gráfica de la danza”. Lo primero se refiere a una reflexión sobre la danza que pretende ser sistemática y que empieza y se desarrolla en el siglo XX. Lo segundo, en cambio se refiere a todos los materiales escritos y gráficos que reseñan y dan aviso de las danzas, constituyéndose por ello en fuentes para su investigación histórica. En esta producción bibliográfica y gráfica figuran la iconografía prehispánica, los relatos de los cronistas hispanos y no hispanos desde los inicios de la dominación española, los relatos costumbristas de numerosos viajeros que llegaron a estas tierras en los siglos XVIII y XIX, los dibujos y acuarelas en los siglos XVIII y XIX y las crónicas de escritores peruanos a fines del siglo XIX e inicios del XX.

por su parte tendrá que esperar, por lo menos, hasta los años cincuenta para que una reflexión sistemática desde la crítica se ocupe de ellas.

La producción de los estudios de las danzas en el Perú, a pesar de su larga historia, no ha merecido hasta ahora una atención detenida. Existen muy pocos trabajos dedicados a su clasificación. El abordaje que realizamos busca proponer un esquema tentativo de clasificación de la producción de los estudios de las danzas en el Perú.

La exposición esta dividida en cinco capítulos: el primero analiza el periodo 1900-1941, años en los que surgen estos estudios, a fin de explicar por qué y cuándo surgen; el segundo estudia el periodo 1942-1967, de influencia de la antropología culturalista, donde continua el debate sobre lo nacional y en el que los estudios avanzan hacia su institucionalización; el tercero aborda el periodo 1968-1980, años en que se siente la influencia del nacionalismo popular y los estudios se consolidan aún más; el cuarto analiza el periodo 1981-2005, periodo donde los estudios de las danzas se institucionalizan principalmente por el aporte de las ciencias sociales. Finalmente el quinto presenta las conclusiones, así como un balance general y establece qué preocupaciones orientan actualmente sus principales abordajes, cuáles son las corrientes principales que los dirigen y sustenta argumentos a favor de que es necesaria mayor investigación en el campo de los estudios de las danzas, sobre todo desde una lectura que privilegie las relaciones de poder.

La metodología empleada, en este trabajo, es el análisis histórico de los estudios realizados sobre las danzas en el Perú. La revisión no se limita a los trabajos académicos, sino que incluye los innumerables trabajos monográficos y ensayos realizados por educadores, cultores del arte popular y folcloristas; también incluye la revisión de artículos periodísticos y de artículos de revistas.

El presente trabajo intenta empezar a saldar deudas personales. La primera, la culminación de la tesis de Licenciatura tantas veces empezada y tantas veces dejada de lado por otros intereses y necesidades más urgentes; y la segunda, la necesidad vital por conciliar mis dos pasiones: la danza y la

sociología. Mi formación en ciencias sociales fue a la par de un cada vez más acrecentado interés por la práctica de las danzas, primero las llamadas danzas folklóricas y posteriormente por la danza moderna y académica. Mi formación como bailarina es en danza moderna, pero siempre me llamó mucho la atención en general todas las danzas que se practican en el Perú. Este interés me llevó, en todos estos años de pasiones divididas e intereses confrontados, a buscar, recolectar y revisar la producción bibliográfica que se hizo y se hace sobre en el campo de los estudios de las danzas. El resultado es la presente investigación que pretende ser una contribución al análisis de las danzas como parte de los estudios culturales.

Este trabajo no hubiera sido posible sin la terca persistencia de Luis Montoya, compañero y amigo que permanentemente me instaba a concluirla, su constante disposición para leer, comentar y discutir los avances del texto fueron de gran ayuda para poder avanzar y terminar la tesis; tampoco hubiera sido posible sin la amable calidez de mi asesor de tesis y maestro Cesar Germana quien paciente y atentamente estuvo pendiente de mis diversos avances, lo cual fue un inmenso estímulo para persistir en la investigación y concluir la tesis. A ellos dos mi agradecimiento.

No quisiera terminar sin agradecer también a Miguel Rubio, director del grupo Yuyachkany, por la oportunidad que me brindó en el Seminario Permanente de Investigación de la Mascaras en el Perú, donde pude revisar y fichar la producción bibliográfica sobre las mascararas peruanas, protagonistas centrales de muchas de nuestras danzas, sobre todo andinas. Al compartir conmigo su pasión por las mascararas, como elemento y bases de una teatralidad peruana, fue alimentando también mi conocimiento y pasión por los estudios de las danzas en el país, constituyéndose en estímulo e inspiración de esta investigación.

1. INICIO DE LOS ESTUDIOS DE LAS DANZAS Y EL PROBLEMA NACIONAL (1900-1941)

La reflexión sobre las danzas y la cultura en general en el Perú, durante las primeras décadas del siglo XX, es difícil de disociar de una de las principales preocupaciones intelectuales de la época: el problema nacional. La independencia política de España no había conseguido conformar en el Perú una comunidad nacional y abolir las desigualdades estamentales de origen colonial. En este periodo el criterio implícito de “patria” que manejaban las élites estaba ligado a la cultura y lengua española, las cuales excluían automáticamente a los “indios” que eran la mayoría de la población peruana². Bonilla y Spalding señalan al respecto:

“Por eso, los indios, definidos durante la colonia como una “república” aparte, con sus propias leyes, relaciones y características, ligados a los criollos solamente por compartir con ellos la condición de súbditos de la corona española, pasaron a ser ignorados en la nueva república levantada sobre el modelo de la sociedad criolla” (Bonilla y Spalding, 1972: 62-63).

Los desencuentros no resueltos por la independencia dejaron pendiente la resolución del problema nacional, asunto que plantea definir el carácter del Perú y propone, entre otras interrogantes, si este es una o varias naciones. El antecesor más conspicuo de este debate es Manuel González Prada quien recoge:

“en artículos y discursos todo el impacto que produjo en el país la Guerra del Pacífico (1879-1883) con su secuela de derrota, pérdidas territoriales y postración nacional, expresando más que un aliento revanchista la implacable crítica contra la clase dominante incapacitada para conducir al país. Consideraba González Prada que en el verdadero Perú, la nacionalidad, estaba compuesta en realidad por los indios de la serranía” (Burga y Flores, 1987: 165).

Los encendidos ensayos que escribe González Prada inspiran, desde fines del siglo XIX, a varias generaciones de intelectuales y establece una de

² Según Contreras (1996), la población indígena para 1900 llegaba a la cifra de dos millones de habitantes de los 3.4 que contenía en total el Perú.

las referencias principales para repensar críticamente las bases sobre las cuales construir la identidad nacional. La crítica implacable de Gonzáles Prada es retomada por la reflexión de Mariátegui y Haya de la Torre, pero también por los intelectuales indigenistas, que aportan a forjar el interés por la “recuperación” de las expresiones culturales andinas (“*folklore nacional*”), entre ellas las danzas, como componentes centrales no sólo de “*una identidad nacional*” sino de “*un nuevo proyecto de sociedad*”.

“(El indigenismo) fue un movimiento de composición y expresiones diversas, caracterizado en última instancia por la defensa del pasado y el presente indígena y por el propósito de incorporar elementos de la tradición cultural andina en el arte y la literatura (...) Se formaron, dentro del estilo generacional, grupos de intelectuales en provincias, especialmente en Arequipa, Puno, Sicuani, Ayaviri, Cusco. Los más importantes en todo el sur acabaron siendo el grupo Orkopata que editó el Boletín Titicaca, animado por el vate Gamaniel Churata (seudónimo de Arturo Peralta) y por otro lado, el grupo Resurgimiento, dirigido por Luis E. Valcárcel en el Cusco” (Burga y Flores, 1987: 168).

El indigenismo –como señala Lauer (1997)- atravesó por varias fases, él distingue entre indigenismo uno que tiene un carácter socio político e indigenismo dos que tiene un carácter más cultural-creativo que incluye lo literario, lo plástico, lo arquitectónico y lo musical. El primer indigenismo tuvo su auge desde fines del siglo XIX hasta la década de 1920 y se caracterizó por ser movilizador, modernizador, reivindicativo y sirvió de base a propuestas políticas como las de Haya de la Torre y Mariátegui. El segundo indigenismo se desenvuelve a partir de 1930 y adquiere connotaciones nacionalistas que más que negar o subvertir lo criollo, era “*un esfuerzo por expandir lo criollo por los bordes*” (Lauer, 1997). La apuesta de este indigenismo es mimetizarse o ser mimetizado con una supuesta “*tradición nacional*” o “*criolla*” que incorporaba el aporte indígena. “El indigenismo es por entonces una idea a la defensiva que se repliega hacia el pasado y hacia los márgenes de la vida nacional” (Degregori, 2000: 35)³.

³ El primer indigenismo incluye entre otros la acción de la “Asociación Pro-Indígena” creada por Pedro Zulen y Dora Mayer entre 1909 y 1917, que reivindican los derechos de las comunidades indígenas y crítica duramente la acción del Estado; el segundo indigenismo incorpora entre otros la labor arqueológica de Julio C. Tello o Luis E. Valcárcel, que abandona el ensayo social para refugiarse en la etnohistoria del Perú antiguo a partir de 1930. El indigenismo como movimiento intelectual, durante estos años, se refugia en ámbitos e instituciones que no desafían explícitamente al poder. Cambio que se explica en gran

Los estudios de las danzas andinas pueden situarse, en este sentido, en el periodo de “recuperación sistemática de la cultura” o “tradición”, objetivo de los estudios del “folklore” y que empiezan propiamente a “mediados de la década de 1930, con un primer apogeo en la década siguiente, producto de la reconcentración de los círculos intelectuales provincianos formados en la eclosión indigenista de las décadas previas” (Roel, 2000: 76).

Estudios de danzas andinas

Los estudios de las danzas andinas, en este periodo, no son abundantes y son realizados principalmente a través de artículos o pequeñas monografías que muestran su carácter aún germinal. Estos trabajos están dedicados a la recuperación y difusión de las tradiciones indígenas. Aquí puede ser citado, como ejemplo, el artículo de Javier Pulgar Vidal sobre la danza de los negritos de Huánuco que aparece en 1935 en la *Revista de la Pontificia Universidad Católica del Perú*.

Sin embargo, son sobre todo los artículos de José María Arguedas los que marcan este periodo, porque definen las pautas que seguirán los trabajos posteriores. Figuran entre otros, sus artículos sobre las pandillas en la fiesta de Tinta, la danza de los sijllas en el valle del Vilcanota y de los majeños en Paucartambo, todas de Cusco; las danzas de la fiesta del señor de la caña de Chiclin, en la costa norte; y los sicuris de Puno, que aparecen entre 1940 y 1943, en *La Prensa* de Buenos Aires⁴.

Arguedas describe a las danzas, unidas al canto y la música, como protagonistas centrales de las diversas fiestas andinas, que tienen un marcado carácter religioso cristiano. Llega a la descripción de las danzas porque estas son “el atractivo máximo de las fiestas de la tierra peruana” (Arguedas, 1985:

medida por la brutal represión militar del Estado contra los movimientos antioligárquicos liderados por el APRA y que termina con el fusilamiento de líderes obreros y campesinos, militantes apristas y comunistas en la fortaleza de Chan Chan, tumba de la revolución de Trujillo de 1932.

⁴ No es posible dejar de mencionar que Arguedas cultiva durante estos años su particular lectura del mundo indígena a partir de la combinación entre creación literaria y etnografía que lo llevan al poco tiempo a interesarse en el estudio de la antropología. La cronología de Eve-Marie Fell (1996) muestra su recorrido.

107). Ellas son descritas a través de sus antecedentes y orígenes, de su significado, del vestuario, de sus máscaras, de la coreografía y de los instrumentos musicales que la acompañan. Estos artículos buscan resaltar sobre todo la autenticidad de las danzas del “ande puro”, criticando la degradación e hibridez que genera en ellas la influencia de la civilización occidental, o la pérdida de su esencia y empobrecimiento, cuando son sacadas de su entorno.

Estudios de danzas afroperuanas y criollas

Las brechas y desencuentros destacados por los indigenistas, sin embargo, no son las únicas que caracterizan el problema nacional en el Perú. Igual de antigua es la presencia de las tradiciones populares de origen criollo y afroperuano que se desarrollaron principalmente en la costa y que al igual que las de origen andino no fueron reconocidas como suyas por parte de las elites dominantes hasta por lo menos la primera mitad del siglo XX.

El presupuesto que asumimos es que el estudio de las danzas afroperuanas y criollas no puede hacerse de manera separada, ambas comparten un mismo espacio cultural como es la costa, especialmente la central y sobre todo la ciudad de Lima. Lo criollo como expresión cultural de la población popular costeña, a inicios del siglo XX, representa la síntesis de diferentes tradiciones culturales: la europea, la afroperuana, la indígena.

Las expresiones musicales y dancísticas populares de origen criollo, de manera estricta -como señala Lloréns (1987)-, son: el vals y la polca; las afroperuanas, por su parte, incluyen entre otras: a la zamacueca, el inga, agüenieve, el contra punto de zapateo, el festejo, los negritos, el son de los diablos. La marinera limeña surge del aporte afroperuano pero es asimilada al repertorio criollo popular de Lima, rebasando el ámbito de la tradición afroperuana. Existen además expresiones musicales y dancísticas que surgen en la costa norte y merecen mención aparte, como la marinera norteña y el tondero.

Es así por ejemplo que en el periodo de la música criolla conocido como *Guardia vieja* –tomando otra vez a Lloréns (1987)-, que va desde fines del siglo XIX y comienzos del XX, el vals cultivado por las clases populares de Lima adquiere características locales después de haberse transformado bebiendo de diversas fuentes, tanto como de las europeas (vals vienes, jota española y mazurca polaca), de las mestizas de la costa central (pregones, tristes) y de las de origen afroperuano.

Junto con el vals existen otros ritmos populares como la polca de origen europeo y la zamacueca de origen afroperuano. La zamacueca o *moza mala*, conocida durante gran parte del siglo XIX, “*se había enriquecido asimilando la resbalosa y las fugas, diferenciándose de géneros costeños similares, pasando a ser llamada Marinera en los años de la guerra con Chile*” (Lloréns, 1987: 258).

Las poblaciones de los barrios de Lima, durante las décadas del veinte y treinta, además de registrar la presencia de tradiciones musicales de origen criollo y afroperuano, reciben la influencia de la oferta musical de otros ritmos internacionales que se confrontan con las tradiciones locales, gracias a la lenta expansión del fonógrafo como parte del acelerado proceso de modernización que se vive en especial en Lima desde la década del veinte⁵.

Una carta de Felipe Pinglo Alva, quizá el más conspicuo compositor de música criolla posterior a la *Guardia vieja* –citada por Lloréns-, resume bien la lucha desplegada por afirmar la tradición musical criolla.

“tu sabes cómo lucho por sacar adelante la canción criolla, pero tengo la esperanza de que el esfuerzo mío y de otros, que no somos muchos, sirva para que nuestro folclore se coloque en el lugar que le corresponde; y que sea conocido tanto aquí como en el extranjero, pero con carta de ciudadanía peruana bien definida” (Lloréns, 1987: 271).

⁵ Al respecto Cesar Santa Cruz Gamarra (1989) señala que en 1920 “casi no se escuchan valsos y polcas criollos; la juventud termino por olvidar las coreografías correspondientes” (1989:178). En este periodo había una “avalancha de música y danzas” extranjeras como el fox-trot, milongas, tangos, rancheras, jazz y música cubana.

Los estudios de las danzas, en este sentido, tienen una segunda fuente de referencia a partir de la cual se exploran las manifestaciones de origen criollo y afroperuano, influenciados por la búsqueda y afirmación de una tradición popular distinta a la andina. Los abordajes en este aspecto tienen como antecedente los relatos de viajeros⁶ aparecidos entre los siglos XVIII y XIX dedicados entre otras cosas a las expresiones dancísticas criollas. Pero también en las crónicas de escritores peruanos aparecidos entre mediados del siglo XIX y comienzos del XX⁷.

Entre los abordajes de este segundo tipo de trabajos figuran sobre todo los artículos de Fernando Romero, los cuales están enmarcadas en su amplia bibliografía dedicada a la presencia de las poblaciones africanas en el Perú. En los artículos *“Ritmo negro en la Costa Zamba”*, *“La Zamba, Abuela de la Marinera”*, y *“Cómo era la Zamacueca Zamba”*, aparecidos en la revista *Turismo*, en 1939, donde analiza específicamente el aporte de las danzas africanas en la constitución de la danza de la zamacueca, que data de la época colonial, y la cual es señalada por Romero como “abuela” de la marinera limeña⁸. Una cita de Romero es ilustrativa al respecto:

“La etimología y el simbolismo de la danza africana me animan a sentar una teoría: la zamba abuela no era otra cosa que la quizomba de Angola, ya un poco desfigurada. Es decir, si la zamacueca, conservó el siglo pasado esa marcada obscenidad no fue como una consecuencia de la corrupción de costumbres del esclavo, quien la implanto. Sino porque derivaba de una danza nupcial de la religión bantú de marcado erotismo, pues tenía por epílogo la m’lemba precio de la virginidad o contrato de casamiento” (Romero, 1939).

⁶ Estos relatos abarcan un amplio espectro de la vida social de esos tiempos donde también se reseñan las “costumbres”, música y bailes de las clases populares limeñas. Los ejemplos son, entre otros, los relatos de los viajeros franceses Frezier que en 1712 reseña la danza del zapateo, posible origen de la marinera; y Maximiliano Radiguet que, en 1856, reseña la danza de la zamacueca; o las narraciones del etnólogo austriaco Charles Wiener, que recorrió el Perú entre 1875 y 1877, o el peruano Ernst Widdendorf que estuvo en el país entre 1855 y 1888, y también describen el baile de la zamacueca (Zanutelli, 1999).

⁷ Los casos de Romualdo Alva (1870-1945) que en “Recuerdos históricos de la música peruana y las fiestas nacionales” reseña una diversidad de danzas entre ellas la marinera, el tondero, el mata toro, el agua nieve, etc. Y Manuel Atanasio Fuentes (1820-1889) que en la “Guía histórico-descriptiva, administrativa, judicial y de domicilio de Lima” de 1860 hace referencias de los bailes nacionales entre ellos la polca y la zamacueca (Zanutelli, 1999).

⁸ No es extraño que las primeras investigaciones de danza criollo costeño se dediquen a analizar la marinera limeña, teniendo en cuenta que ya desde fines del siglo XIX este era considerado “parte de la vertiente criolla y se le encuentra en las fiestas populares de negros mestizos y blancos” (LLorens, 1983: 29). Por otro lado, también puede señalarse que en el siglo XX la marinera irá consolidándose como “el baile nacional”.

Romero vincula la idea de cortejo sexual de las danzas africanas con la zamacueca y la marinera limeña. Además plantea que la regla estrófica de los fragmentos conocidos de la zamacueca de inicios del siglo XIX son las mismas que las reglas de la marinera actual. El trabajo de Romero aporta un conocimiento que afirma la presencia africana, como parte de la heterogeneidad cultural del Perú, sustentándolo de manera rigurosa y profunda.

Estudios de danza clásica y moderna

Pero los estudios de las danzas durante este periodo no se agotan sólo en las danzas populares de origen andino, criollo y afroperuano. Hay también una pionera y valiosa reflexión dedicada a las llamadas danza clásica y moderna de origen occidental.

La presencia en el Perú de la danza clásica o ballet se registra aproximadamente desde fines del siglo XVIII, cuando esta es practicada como esparcimiento por las hijas y esposas de la nobleza colonial española. A mediados del siglo XIX, el ballet forma parte de la escenificación teatral; pero no logra un protagonismo propio, lo que continuará hasta inicios del siglo XX.

En la segunda década del siglo XX el proceso de modernización fruto de la expansión capitalista y la influencia creciente de las tradiciones culturales occidentales provenientes de Norteamérica y Europa contribuyen al posicionamiento del ballet como expresión artística “cultura” entre las elites dominantes.

A inicios de la década del veinte es fundada la primera academia de ballet, a cargo de la inglesa Wilfren Gylzean, ubicada en la Asociación Filarmónica, en la calle Pando del centro de Lima. La actuación de su grupo de alumnas en diversos eventos sociales y políticos, como la inauguración del Parque Central de Reserva, el Homenaje al presidente Leguía, son ejemplos de la naciente práctica del ballet en el país.

No quisiéramos omitir además la mención de que la primera academia oficial de ballet, llamada Academia Municipal de Danza, es fundada en 1935, bajo la dirección de la maestra rusa Lisa von Torne. Tres años después, en 1938, será abierto el taller de ballet en el Instituto Bach a cargo de la maestra británica Thora Darsie.

La difusión de la danza clásica aparece documentada ampliamente en diarios y revistas de la época a través de diversos artículos y reseñas (Garland, 1996).

Los artículos periodísticos de José Carlos Mariátegui son un ejemplo. Mariátegui escribe en 1916 un artículo en el periódico *El Tiempo* sobre la presentación en Lima de la bailarina española Tórtola Valencia. El año siguiente vuelve a escribir, en el mismo diario, un segundo artículo dedicado esta vez a la bailarina suizo italiana Norka Rouskaya (Garland, 1996).

Mariátegui nunca abandonó su interés por la danza clásica y en especial la moderna. No sorprende, por ello, la agudeza e interés que exhibe en un artículo que escribe en 1929 en la revista *Variedades* sobre Isadora Duncan, dedicado a llamar la atención sobre el carácter de la danza de esta bailarina. Mariátegui señala que la danza de la Duncan representa, a pesar del “romanticismo” y “helenismo” de su creación artística, un espíritu contestatario y crítico de los moldes coreográficos clásicos, rebelde y subversivo frente al orden social y la cultura burguesa (Mariátegui, 1980).

Apunte final del periodo

Los estudios de las danzas durante este periodo, en resumen, representan aproximaciones iniciales que tratan de definir los referentes sobre los cuales se asentará una “cultura nacional” o “identidad nacional”. A inicios del siglo XX en el Perú se asume el debate sobre los proyectos nacionales existentes en el país. Los estudios o reflexiones que se realizan sobre las danzas en este periodo forman parte de la tarea de construir “comunidades imaginadas”. Así desde diferentes sectores sociales son erigidos proyectos

nacionales propios y diferenciados que no pueden vertebrarse en un solo proyecto nacional. Las expresiones dancísticas forman parte también de estos proyectos nacionales. Las danzas populares de origen andino representan una tradición muy distinta y que responde a patrones diferenciados de las de origen criollo o afroperuano. Las danzas populares a su vez se distinguen de las danzas clásica y moderna de origen occidental que son apropiadas como expresiones “cultas” por las elites dominantes. El resultado es una heterogeneidad de proyectos nacionales y expresiones dancísticas divorciados entre si porque no logran comunicarse, expresan tradiciones diferentes sustentadas en códigos culturales distintos y relaciones desiguales en sus términos de acceso a las instituciones que ejercen el poder.

2. AVANCES EN LOS ESTUDIOS DE LAS DANZAS, INFLUENCIA DE LA ANTROPOLOGÍA CULTURALISTA Y CONTINUACIÓN DEL DEBATE SOBRE LO NACIONAL (1942-1967)

Los estudios de las danzas populares, en este periodo, reciben la influencia de la antropología culturalista, la cual influye y anima sobre todo trabajos dedicados a danzas populares de origen andino, que en el fondo recubren una matriz de pensamiento deudora del indigenismo y de la preocupación por la afirmación de una identidad nacional sustentada básicamente en lo andino. El debate sobre lo nacional continúa y es reflejado en los innumerables trabajos de este periodo.

El hito histórico que da inicio al periodo es la incorporación académica de la problemática del folklore en las universidades, por la influencia directa de la antropología culturalista norteamericana. Entre 1942 y 1946 se forma la primera promoción de antropólogos en la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco y en 1943 la primera Cátedra de Folklore y Lenguas Indígenas. En 1946 se funda el Instituto de Etnología y Arqueología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima, impulsado por el entonces Ministro de Educación Luis E. Valcárcel. Ambas instituciones incorporan por primera vez la problemática del folklore como preocupación académica (Roel, 2000).

Además es necesario señalar el rol cumplido por el Museo Nacional de la Cultura fundado, en 1946, también por Valcárcel. Comprendía dos ramas: El Instituto de Arte Peruano y el Instituto de Etnología y Arqueología, que a su vez dependía de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima⁹. La importancia de esta institución radica en su rol de animador de la investigación

⁹ El Instituto de Arte Peruano que estaba bajo la dirección de José Sabogal y contaba con la colaboración de reconocidos intelectuales indigenistas que incluían entre otros a Julia Codesido, Ángela y Teresa Carballo, Enrique Camino Brent, Camilo Blas y Alicia Bustamante, quienes trabajaban avocados al *“descubrimiento y la revalorización de las expresiones populares de las diferentes regiones del Perú”*, pero sobre todo las de raíz andina. El Instituto de Etnología y Arqueología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima estaba bajo la conducción del propio Valcárcel y contaba con la participación de reconocidos antropólogos y estudiosos como José María Arguedas, José Matos Mar y Jorge Muelle, quienes trabajaban en la reflexión académica del legado histórico, el proceso y quehacer de la realidad cultural, en especial de matriz andina (Parra, 2004).

y difusión de diversos trabajos antropológicos e históricos dedicadas a los estudios de las danzas a través de la publicación periódica de su revista¹⁰.

Igual mención, por el importante rol cumplido en la difusión de los estudios antropológicos y de las danzas, merece la revista cusqueña *Tradición*, la cual era dirigida por el reconocido antropólogo Efraín Morote Best, en colaboración entre otros con los no menos reconocidos Josafat Roel Pineda y Oscar Núñez del Prado, a partir de 1950. Todos ellos conformaron la primera generación de egresados de antropología de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco.

Otra publicación que consigna varios artículos de difusión sobre los estudios de las danzas, en especial las del altiplano, es la *Revista del Instituto Americano de Arte*, que aparece por primera vez en 1952 y mantiene su vigencia durante todo este periodo y aún en el siguiente. Ella reúne a los intelectuales puneños de la época preocupados por las raíces de su identidad regional y la recuperación del aporte indígena a la cultura nacional.

La reflexión académica sobre el folklore, léase danzas populares andinas, va de la mano con el proceso de institucionalización de la antropología como ciencia social impulsada básicamente por intelectuales de tradición indigenista. La antropología, por esos años, esta fuertemente influenciada por un enfoque culturalista norteamericano. *“La marcada influencia norteamericana se manifiesta en una visión integral y totalizante de la cultura, según la cual son culturales todos los aspectos de la existencia, sin dar demasiado peso a ninguno de ellos” (Roel, 2000: 86).*

¹⁰ Al fundarse el Museo Nacional de la Cultura, este es encargado de publicar la *Revista del Museo Nacional*, la cual había sido creada por el propio Valcárcel en 1932, como órgano de difusión del Museo Nacional que él dirigía. La inicial perspectiva arqueológica de la revista fue ampliada cuando se incorporó al Museo Nacional de la Cultura, desde ahí se animaron y publicaron valiosos estudios de carácter etnológico e histórico que comprendían en gran número trabajos sobre danzas andinas. Esta revista, adquirió prestigio internacional por la calidad de sus publicaciones, se publicó con regularidad hasta 1960, periodo en el cual llegaba hasta 2 volúmenes por año (Parra, 2004).

Estudios de danzas andinas

Algunos de los trabajos realizados desde esta perspectiva son artículos como los de Arturo Jiménez Borja, aparecidos en la *Revista del Museo Nacional* y en la revista *Mar del Sur*¹¹ entre 1942 y 1949, que se dedican al recuento historiográfico y etnológico, abundante y detallado, de las danzas en la época precolombina y colonial. Sus fuentes serán la iconografía precolombina y los documentos de cronistas, viajeros y escritores de la época. El mérito de Jiménez Borja radica en que es el primero en usar esta variedad de fuentes en los estudios de las danzas y si bien es cierto ellas no fueron analizadas con mucho rigor y sistematicidad académica, constituyen un valioso aporte que será retomado en investigaciones futuras en décadas posteriores.

Jiménez Borja analiza el rol de la danza en la época inca, su vinculación con la realeza y la economía, la guerra, los rituales fúnebres y las fiestas, así como resalta la existencia de bailarines de oficio, los vestidos y los movimientos coreográficos. También describe innumerables danzas de la época colonial como la danza de los parlampanes, baile extinguido alrededor de 1860, y documentada en el siglo XVIII por el Obispo de Trujillo Baltazar Jaime Martínez de Compañón y Estevan de Terralla y Landa, y en el siglo XIX por Ismael Portal. Reseña además otras como doce pares de Francia, danza europea de origen medieval; el taki del chimo, la danza de diablicos y el son de los diablos.

Por su parte, María Salas, en 1945, describe diez danzas indígenas de Puno, a través de un trabajo de investigación de carácter etnográfico que forma parte de su tesis de bachillerato en humanidades en la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Otro autor que merece mención es Emilio Vásquez quien publica sus trabajos en la *Revista del Museo Nacional*. En 1944 publica el artículo sobre la

¹¹ La revista limeña *Mar del Sur* era una publicación editada desde fines de los años cuarenta y dedicada a humanidades, dirigida por Aurelio Miroquesada, donde también aparecieron diversos artículos dedicados a temas antropológicos, folklore y estudios de las danzas.

coreografía puneña, donde analiza danzas como los choquelas, el chaco y el cusillo. En 1946, publica un segundo artículo dedicado a la pandilla puneña, síntesis –según el mismo- del *“mestizaje sur andino”*, que trata sobre su origen e historia, desarrollo coreográfico, música, canto y trascendencia. Por último, en 1951, publica un tercer artículo sobre la danza de los chunchos, danza que si bien alude claramente a lo indígena, es más bien un claro ejemplo de *“los afanes nacionales del mestizaje peruano por fundar su identidad en lo autóctono”*. La reflexión de Vásquez expresa la necesidad de afirmación de una identidad regional mestiza, donde lo *“autóctono prime sobre lo foráneo”*, que pretende ser proyectada a nivel nacional; pero que si bien no tiene el alcance y filo crítico presente en las reflexiones de los años veinte y treinta, muestra como el debate sobre lo nacional se mantiene vivo durante este periodo.

“Habrá día, seguramente, en que se baile pandilla en todos los confines del suelo peruano y acaso en los de la América. Siendo una verdad el que la cultura americana está en la búsqueda previa de los elementos que la integren para mañana, es claro que ya tiene que entrar a estudiar, mucho más detenidamente, la estructura de la pandilla” (Vásquez, 1946:118).

En su reflexión, por ejemplo, una danza como la pandilla representa el *“verdadero cauce para la restauración nacionalista”*, pues esta *“representa la mejor escuela de práctica democrática y exponente de recíproco respeto, de convivencia social armónica”* (1946: 102).

En una línea de reflexión que comparte elementos con el autor anterior, Jorge Lira, del Instituto de Etnología y Arqueología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, escribe dos artículos: el primero, dedicado a la danza kkechuwa de los kkanchis de Cusco en 1949; y el segundo a las danzas kkollagua y machulas de Puno en 1952, ambos aparecidos en la *Revista del Museo Nacional*. Los dos artículos están centrados en analizar danzas donde *“se preserve lo genuino y autóctono”*, que para el caso de danzas como la kkechuwa y kkollagua radica en su carácter prehispánico y para el caso de la danza machulas radica en su sarcasmo de lo hispano. De este modo por ejemplo describe a la danza kkechuwa como la *“genuina danza incaica bellísima”* que *“acusa un índice muy elevado de cultura”*, a través de la

“elegancia” de sus vestuarios, “variedad de las figuras”, “riqueza de movimientos” de su coreografía. Lira trata de demostrar en sus artículos el “elevado nivel cultural” alcanzado por las expresiones artísticas “autóctonas”, toma como ejemplo el análisis de estas danzas para demostrar la fuerza, “rehabilitación” y “renacimiento definitivo” de lo “autéctono” como base de la identidad nacional.

“Lo autóctono cada día despierta más interés y los problemas están siendo motivos de escuela y de partido del llamado indigenismo y neo-indigenismo. En toda América, sin excluir a los Estados Unidos, existe una preocupación bien marcada por investigar cuestiones pre-colombinas, con intentos de enarbolar una neo-cultura esencialmente americana, cimentada en principios propios, y no ya en trasplantes de exóticas culturas que no cuadran con el medio ni con el espíritu de la raza” (Lira, 1949: 172).

José Matos Mar escribe también un artículo sobre la fiesta de la herranza en Tupe Huarochiri, en 1950, publicado en la revista *Mar del sur*. El artículo es un claro ejemplo de la etnografía académica, porque describe todo el ritual de la fiesta de la herranza y la danza interpretada en ella.

Sergio Quijada Jara escribe un artículo sobre la danza de las pandillas en Junín, en 1950, en la revista cusqueña *Tradición*. El autor analiza esta danza “en su forma típica” desde un abordaje que también describe su organización, desenvolvimiento, vestuario, cantos que la acompañan, ritual y coreografía. La danza, que forma parte de un ritual de varios días, esta dedicada al cortejo de parejas jóvenes para llegar al matrimonio.

Josafat Roel, antropólogo y folclorista, realiza el primer ejemplo académico de una descripción etnográfica dedicada a las danzas andinas. Roel, a diferencia de Matos que dedica su atención a la fiesta, describe en específico y con gran rigor dos danzas cuzqueñas: la de los C’uncos de Paucartambo y la danza del Cóndor, a través de dos artículos que publica en 1950 en la revista cusqueña *Tradición*. Ambos describen la “mimo-coreografía, musicología e instrumentología populares”. El procedimiento metodológico que sigue es bastante pormenorizado e incluye: los antecedentes del registro de la

danza, la procedencia, el área de dispersión y relaciones, los vestidos y adornos, la coreografía (número de participantes, descripción de cada movimiento), clasificación (por su forma, origen y significado), la música asociada o análisis musicológico (tesitura, sistema tonal, sistema rítmico, fraseología, tiempos) e instrumentos asociados. Roel, por su formación académica, intenta asumir una perspectiva más sistemática y rigurosa en el estudio de las danzas andinas, que evita el vínculo emocional y por lo tanto los calificativos grandilocuentes, presentes en varios artículos de autores que escriben en los años cuarenta e intentan idealizar y exaltar las danzas indígenas. Sus artículos, sin dejar de manifestar su admiración por la “*belleza de las representaciones*” y hermosura de la creación dancística andina, tratan de demostrar la alta categoría estética y artística de las danzas indígenas.

Pero el canon iniciado por Josafat Roel no fue seguido por todos los que publicaron estudios sobre danzas posteriormente. Hubo varios autores que estaban inscritos en un abordaje más emotivo entre los que figuran los siguientes:

Luis Milón Bendezú, que en 1950, escribe un artículo a manera de crónica periodista en la revista *Tradición*, sobre la danza de adoración navideña de la Huaylía de Huamanga, donde intervienen las huaylías (conjunto de cantantes bailarinas), los jayllay (conjunto de danzantes) y los machus (bufones), con una clara connotación costumbrista y nostálgica de tradiciones que se van perdiendo con la modernidad.

Lisandro Luna, que en 1952, publica un artículo en la *Revista del Instituto Americano de Arte de Puno*, sobre el Kallamacho de Puno, como muestra del humorismo, sátira e ironía punzante de la “*raza de bronce*”, que expresa y caricaturiza “*las pasiones, los apetitos, la rapacidad y la lascivia irrefrenable del español de la colonia*”, describiendo además la génesis y el sentido de esta danza, su vestuario, coreografía y música. Para el autor esta danza de índole satírica es la “*venganza del indio*” de sus “*seculares opresores de la colonia*” pues los ridiculiza a través de mascararas que deforman sus rasgos físicos, del vestuario que caricaturiza al usado por ellos (levita y

pantalón bombachos), con movimientos exagerados y groseros que muestran los defectos y vicios del conquistador. La intención del autor es revalorar al indio y con ello también sus producciones artísticas porque para apreciar esta danza es necesario ver con ojos estéticos el *“espíritu irónico y humorístico que es capaz de ridiculizar a su enemigo blanco mostrando a sí su desprecio, con esa risa para adentro que es como ríe el indio”* (1952:90).

Luna publica además en 1954, en la misma revista, un artículo sobre la danza del novenante de Santiago de Pupuja Puno, comparsa compuesta por más de cien novenantes que interpretan danzando el Llokke-quena, danza que representa la expresión *“auténtica de la mitología campesina”* y de *“esencia netamente panteísta”* inspirado en el *“dolor que es la esencia del alma indígena”*.

Otro autor es Amadeo Landaeta Basadre que en 1954 publica en la *Revista del Instituto Interamericano de Arte de Puno* un artículo sobre los ayarachis de Paratía Puno, donde sugiere que esta danza tiene su origen en la muerte del Inca como parte de una protesta *“racial y cósmica”*, pues los indígenas de Paratía *“no son sumidos ni humillados por el peso de la conquista porque hasta ellos no llegó la dominación (...) es por eso que se han conservado más puros en su raza y su historia”* (1954:278).

Otros que también se diferencian del canon establecido por Josafat Roel son Luis E. Valcárcel quien publica, en 1951, un estudio sobre las fiestas y las danzas del Cuzco; y Uriel García que saca a luz, en 1955, un artículo sobre los elementos teatrales de las danzas indígenas en la época inca y colonial. Ambos son reflexiones ensayísticas sobre las danzas andinas y su rol en la historia y sociedad andina.

En cambio quienes siguen el canon son folkloristas como César Ángeles que, en 1953, describe la danza de los Shacshas, en un artículo aparecido en la revista *Perú indígena*. También el mismo año publica en la revista *Tradición* un artículo sobre cuatro danzas de la provincia de Huaylas Ancash: las pallas, la huanquilla, los pashas y cahuallu danza. Mantiene la estructura del análisis

de las danzas a través de la descripción de la vestimenta, coreografía, instrumentos musicales, del escenario y la oportunidad.

En el caso Enrique Cuentas, quien publica en 1953, un artículo en la *Revista del Instituto Americano de Arte de Puno*, dedicado al estudio de la danza puneña la pandilla, desarrolla aún más el canon, porque no sólo recoge información etnográfica de manera sistemática y rigurosa, sino que suma a su estudio la revisión de fuentes historiográfica y hace un análisis del conjunto de la información recogida.

En este periodo existen también otros abordajes acerca de las danzas andinas. En primer lugar, está la reflexión sobre su implicancia en las políticas culturales; y en segundo lugar, aparecen como parte del análisis antropológico de los rituales festivos.

Respecto a la primera reflexión esta la producción de José María Arguedas, uno de los principales iniciadores y animadores de los estudios del folklore, porque si bien continúa con su labor etnográfica iniciada en décadas anteriores, estas no se centran en el tema de los estudios de las danzas. Recordemos que en el periodo anterior, específicamente entre los años 1940 y 1943, publica varios artículos abordando este tema. Su paso por el Instituto de Etnología y Arqueología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos será determinante en su pensamiento. La reflexión sobre las “danzas peruanas” es orientada a posicionarlas como expresiones culturales vivas y no como productos “folklóricos” comerciales o turísticos que desvirtúan su sentido. Por ello, entre 1954 y 1964, publica una larga lista de diversos artículos en el diario *El Comercio* de Lima¹² dedicados a esta reflexión, que amplía la mirada de la monografía descriptiva al campo de la política cultural¹³.

¹² En la bibliografía de Arguedas establecida por Eve-Marie Fell (1996) figuran los siguientes artículos referidos a la reflexión sobre las danzas peruanas:

a. “La Marinera, las academias y lo criollo”, en *El Comercio*, Suplemento Dominical, 13-VI-1954, p.5.

b. “El folklore y las academias”, en *El Comercio*, Suplemento Dominical, 18-VII-1954, p.5.

c. “Danzas del Perú”, en *El Comercio*, Suplemento Dominical, 28-VII-1955, p.26.

d. “Las danzas incas del Perú. Una responsabilidad del Ministerio de Educación y de la Universidad”, en *El Comercio*, Suplemento Dominical, 12-VI-1960, p.8.

e. “Concursos folklóricos. Una iniciativa de Radio Nacional”, en *El Comercio*, Suplemento Dominical, 14-IV-1963, p.5.

Respecto a la segunda reflexión referida al abordaje de las danzas como parte del análisis antropológico de los rituales festivos, no podemos omitir mencionar, en primer lugar, al libro de Pierre Verger, de 1951, sobre fiestas y danzas cuzqueñas y andinas¹⁴.

En segundo lugar está el vasto artículo colectivo de Cecilia Gorbak, Martha Lischetti y Carmen Muñoz, quienes analizan las “*batallas rituales*” del chiaraje y del tocto de la provincia de Canas, publicado en 1962 en la *Revista del Museo Nacional*. Trabajo que si bien se centra en hacer una etnografía detallada sobre las “*batallas rituales*”, sobre su origen y dispersión, contexto socio-económico, motivaciones y funciones de estas ceremonias, también menciona las danzas relacionadas con estos rituales y con las demás fiestas que son celebradas por estas comunidades.

En último lugar esta el trabajo de Emilio Mendizábal que publica, en 1965, un artículo sobre la fiesta de Pachitea Huánuco, en la revista *Folklore Americano*. Donde realiza una vasta descripción de la zona, su historia y pobladores, algunas fiestas presenciadas, como: “Visión de la Cruz”, en Tomáyrca; “El Socorro”, en Awragshay y Yanuna; el “Señor de la Agonía”, en Yanuna; y tres danzas que son bailadas en estas fiestas: pallas llamada también inkas, Raywana y Jija. Además incluye una recopilación de textos de la cuadrilla de inkas.

Los tres estudios citados recurren no sólo a las documentaciones etnográficas, que realizan en sus trabajos de campo, sino a la revisión de las fuentes historiográficas coloniales y a las investigaciones realizadas hasta la

f. “¿Imitación de la imitación? El conjunto infantil folklórico de Paucartambo”, *El Comercio*, 31-I-1964, p. 10.

g. “Danzas y cantos del Perú y no ballet folklórico”, en *El Comercio*, Suplemento Dominical, 19-VII-1964, p.12.

h. “Autenticidad contagiosa: Danzas de Puno a México”, en *El Comercio*, 5-XI-1965, p. 3.

i. “Grupo Perú Canta y Baila no es espectáculo folklórico, declara José María Arguedas”, en *La Prensa* de Lima, 27-V-1963, p. 13.

¹³ Esta reflexión esta ligada a su quehacer en los cargos públicos que irá asumiendo en este periodo. Conservador de Folklore en 1947 y Jefe de la Sección de Folklore en 1952 del Ministerio de Educación, Jefe del Instituto de los Estudios Etnológicos del Museo de la Cultura en 1953 y Director de la Casa de la Cultura en 1963, en “Cronología” Fell (1996).

¹⁴ Pierre Verger. *Fiestas y Danzas en el Cusco y en los Andes*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1951.

fecha. Muestran un nivel de rigor mucho más profundo y elaborado que marca la consolidación de los estudios realizados desde el enfoque de la antropología culturalista.

Finalmente, podemos mencionar que, a pesar de la consolidación del abordaje antropológico culturalista, también están presentes estudios descriptivos que, si bien retoman el canon de la descripción de las danzas establecido por Josafat Roel, no llegan a tener el rigor y sistematicidad académica; pero si son valiosos instrumentos para “difundir” el folklore andino a nivel popular. Es el caso del trabajo de investigación del profesor Brigido Varillas Gallardo sobre el folklore de Yauyos publicado en 1965. Donde incluye descripciones de danzas como el baile de las azucenas, el yacu-suyay, las pallas, los matachines, danzarines, la huachhua, baile de negritos, baile de chunchos. Trabajo que además describe las fiestas en las cuales son interpretadas estas danzas.

Estudios de danzas afroperuanas y criollas

Si bien es cierto que durante este periodo hay un predominio de los estudios de las danzas andinas, motivada por la influencia de la antropología culturalista norteamericana y la presencia de connotados intelectuales indigenistas de origen provinciano, también es necesario resaltar que son realizados algunos estudios dedicados a las danzas populares de origen criollo y afroperuano.

Ejemplos son el artículo de José Gálvez “La marinera”, aparecido en 1944 en la *Revista del Instituto Cultural Peruano Norteamericano*, en el que analiza el carácter popular de esta danza a inicios del siglo XX; así como la historia de la marinera elaborada por Víctor Flores Aquino en 1954. Además figuran los trabajos de Fernando Romero, sobre la evolución de la marinera, aparecidos entre 1946 y 1947 en la *Revista del Instituto Cultural Peruano Norteamericano*.

Lo afroperuano, por su parte, tiene un hito importante el año 1956, fecha en que se presenta la compañía Pancho Fierro, fundada por el folklorista y profesor universitario José Durand¹⁵. Hito que va propiciar, en años posteriores, la reflexión y práctica de las danzas y música afroperuana. La compañía estuvo integrada por músicos y bailarines de zonas rurales de la costa, en especial de Aucayama y Cañete en Lima y Chíncha en Ica¹⁶.

“Como productor y curador de Pancho Fierro, José Durand utilizó los métodos asociados con la etnografía (recogiendo canciones y danzas de las personas mayores, teorizando sobre los orígenes, investigando las tradiciones populares marginales) para preservar y escenificar la debilitada (y en algunos casos extinta) música y danzas de los tiempos coloniales” (Feldman, 2001: 66).

El camino seguido por José Durand se convirtió en una “vía simbólica de visita de la Lima que ya no existía, de la vieja Lima colonial”. Es decir una forma de expresar la nostalgia criolla por el pasado, que comenzaba a perderse aceleradamente por el influjo de la migración andina; pero también la necesidad de afirmación de una forma de entender lo nacional, donde lo criollo era preservado a través del aporte de los negros de la costa peruana.

“Nosotros –dice Durand citado por Feldman- observamos que los procesos culturales del mestizaje son largos y muy viejos, ¿acaso no son los negros de la costa –por ventura- quienes han preservado y han mantenido hasta nuestros días muchas de las viejas tradiciones españolas?” (Feldman, 2001: 68).

Sin embargo, si para José Durand la representación del pasado y el rescate de lo afroperuano tuvo resonancias con la nostalgia criolla, para los artistas afroperuanos -que en los años sesenta bailaron y cantaron para la audiencia pública, especialmente los integrantes de la compañía Pancho Fierro, como Nicomedes Santa Cruz y su hermana Victoria- tuvo el propósito de rescatar la memoria ancestral de origen africano (Feldman, 2001).

¹⁵ José Durand Flores (1925 -1990) representa un figura clave en el rescate y renacimiento de la música y danzas afroperuanas. Era un intelectual blanco de origen burgués y tradición criolla, educado en México, poseía un amplio conocimiento de la literatura colonial. Fue profesor de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, dedicado folklorista y promotor de la cultura afroperuana. Viajó fuera del Perú en 1968 para enseñar en universidades de Francia y Estados Unidos, país donde radicó hasta su muerte.

¹⁶ Los integrantes incluyen entre otros a Nicomedes Santa Cruz, Porfirio Vásquez y sus hijos Abelardo Vásquez y Vicente Vásquez, Carlos “Caitro” Soto de la Colina y sus hermanos Enrique y Orlando, Ronaldo Campos, Mendoza Reyes, Lito Gonzales, Reynaldo “Canano” Barrenchea.

No podemos justamente, por ello, descuidar el aporte artístico a la vez que intelectual realizado por los hermanos Santa Cruz, quienes animan el “rescate”, la difusión y práctica de la tradición cultural “afroperuana”¹⁷, en especial, de la música, décima y danzas. El cambio de terminología que empieza a usar Nicomedes, por ejemplo al referirse a la “música afroperuana” en vez de “música de negros” y que reflejaba su posición africanista, “señala un paso preliminar en la separación de lo negro del repertorio criollo y de la cultura criolla” (Feldman, 2001: 192). Propuesta contraria a la esbozada por José Durand.

Nicomedes Santa Cruz inicia su reflexión a través de artículos periodísticos, dedicados a diversas danzas afroperuanas, como “Son de los diablos” publicado en 1963, “El Festejo” en 1964, “El panalivio” y “El Tondero: el dulce” el mismo año y “La Marinera” en 1965, aparecidos en el diario *Expreso*.

Además escribe los libretos usados en la publicación de los fonogramas del álbum “Cumanana”, grabado en 1964, que contienen también interesantes glosas con información sobre danzas, música y poemas afroperuanos. Los artículos de Nicomedes Santa Cruz sobre danzas, además de sus otros trabajos dedicados a las expresiones culturales afroperuanas, se inscriben como parte de un esfuerzo por recuperar una tradición cultural diferente a la esgrimida por los indigenistas.

Estudios de danza clásica y moderna

Los estudios sobre danzas afroperuanas y criollas, sin embargo, no son los únicos que se distinguen. Resaltan también los aportes realizados en el campo de la crítica de la danza clásica y moderna, que si bien no son estudiadas desde el ámbito académico, registran trabajos publicados en medios como revistas y periódicos de la época. Estas publicaciones expresan

¹⁷ La presencia de los Santa Cruz tiene una connotación especial en este periodo porque son ellos los que inician el resurgimiento del “folklore afroperuano” cuando en 1959 fundan el conjunto “Cumanana”. Nicomedes Santa Cruz inicia su reflexión en este periodo. Victoria Santa Cruz, por su parte, se dedica al trabajo de recopilación coreográfico y musical a partir de esta fecha.

el interés cultural por el “arte de la danza” de las elites limeñas, muy distinto al interés por las danzas andinas difundido por los antropólogos culturalistas y los indigenistas, distinta también del interés por las danzas de la tradición afroperuana y criolla manifestada, especialmente, por los intelectuales y artistas afroperuanos; pero a pesar de sus diferencias forman parte, todas y sin distinción alguna, del irresuelto debate sobre lo nacional.

El desarrollo y difusión del ballet y la danza moderna esta ampliamente documentado, en este periodo, a través de artículos de periodistas especializados como Pablo de Madalengoitia, que publica diversas crónicas sobre bailarines y compañías de ballet llegados a Lima entre 1940 y 1949, en el diario limeño *La Crónica*. Publicados posteriormente de manera sistemática como libro en 1954 (Garland, 1996).

Una revista que da cuenta de información sobre la danza y sus actividades en el medio local e internacional de la época es la revista *Cultura Peruana*, fundada en 1942, que va cediendo poco a poco un mayor espacio a este “arte”¹⁸.

Julio Castro, sociólogo y amante de la danza clásica y moderna, edita y publica durante este periodo la *Revista Ballet*, primera publicación especializada en el tema, la cual aparece entre 1951 y 1953 de manera regular y hasta 1959 de manera espaciada. En este medio aparecen una serie de artículos dedicados a la crítica de danza y al acontecer de la danza en el país, así como en otras partes de América Latina, EEUU y Europa. Entre los artículos de Castro están por ejemplo los referidos a la crítica al ballet universitario y al practicado por instituciones como la Asociación de Artistas Aficionados, así como la serie de notas para una historia del ballet peruano¹⁹.

¹⁸ Garland (1996) consigna un conjunto de artículos sobre danza que van desde 1953 hasta 1964. Algunos de ellos son por ejemplo: Anónimo, “El ballet moderno son ya un arte establecido en los Estados Unidos”, N° 62, 1953; Anónimo, “La Danza en el Mundo”, N° 134, 1959; ó Anónimo, “Ballet Nacional Peruano: Esperanza y Seriedad Profesionales”, mayo junio de 1961.

¹⁹ “El Ballet universitario”, Año I N° 4, enero de 1952; “Crítica al Ballet de la AAA”, Año I N° 3, diciembre de 1951; “Notas para una historia de ballet en el Perú” II (Año I, N° 10, 1952) , III (Año I, N° 10, 1952), IV (Año I, N° 11, 1952) y V (Año I, N°12 1952), VI (Año II, N° 2, 1953).

Es conveniente reseñar como era el posicionamiento social y cultural alcanzado por la danza clásica y moderna en las elites limeñas, durante este periodo, para contextualizar los trabajos realizados sobre ambas. Lima era un escenario importante de la difusión de estas danzas en América Latina, con un marcado énfasis en lo referente a la danza clásica, de este modo se presentan varias compañías reconocidas internacionalmente como: Kurt Joss con la “Mesa Verde” en 1940, American Ballet en 1941, Norka Rouskaya y Original Ballet Russe del Coronel del Bail en 1943, Alicia Alonso en 1949, Ballet de Cuba y Ballet del Colón en 1959, la Compañía José Limon en 1960, el Ballet Siglo XX de Maurice Bégart en 1963, Ballet de la Opera de Berlín en 1964, Ballet de Sergei Lifar en 1965, Ballet Africano en 1966 y Ballet Berioska en 1967.

El público de estas representaciones fue conformado por las elites oligárquicas y burguesas de Lima, y en menor medida las nuevas capas medias que habían surgido del proceso de modernización capitalista producido desde los años cincuenta, que consideraban especialmente a la danza clásica como manifestación “suprema del arte”, que a la vez de estar dotada de reconocimiento social y cultural, otorgaba prestigio y estatus a los que la consumían.

Este reconocimiento hizo proliferar varias academias y centros de formación técnica de esta disciplina, dirigido principalmente por maestros de origen extranjero. De este modo continúa su labor la maestra británica Thora Darsie, en el Instituto de Música Bach, que en 1947 pasa a dirigir el recientemente creado Ballet Universitario de San Marcos, en el que se mantendrá hasta 1958 y en el que repondrá con su elenco fragmentos de repertorios clásicos.

En 1942 se crea la Escuela de Ballet de la Asociación de Artistas Aficionados (AAA)²⁰, pasando a ser dirigida desde 1943 hasta 1958 por el

²⁰ La AAA era una asociación creada en 1938 bajo el liderazgo de jóvenes de la alta burguesía limeña entre los que contaban: Aurelio y Alejandro Miroquesada, Manuel Solarí Swayne, Percy Gibson, Carlos Rasgadas, Corina Garland y Ricardo Grau. Su propósito principal era “educar la sensibilidad colectiva”, por ello al inicio animará la práctica y difusión del teatro y poco después, a partir de 1942, el ballet.

maestro ruso Dimitri Rostoff, integrante del Original Ballet Russe. Rostoff animó diversas presentaciones en el que interactuaban bailarines internacionales y nacionales. El sello que Rostoff y la Escuela de Ballet de la AAA querían imponer era lograr que los bailarines peruanos fueran capaces de integrarse a cualquier elenco reconocido internacionalmente, por ello, pensaban más hacia fuera que hacia dentro de la realidad del país. Esta perspectiva cambiará con la llegada del nuevo director, el maestro francés Roger Fenonjois, coreógrafo y ex estrella de la Opera de París, quien está más interesado en coreografiar de acuerdo a las posibilidades técnicas de los bailarines peruanos, es decir, su propuesta es trabajar un ballet de cámara. Fenonjois está sólo dos años en la AAA y en los años sesenta funda el Instituto Coreográfico Peruano Francés en el que despliega su propuesta. En 1964 pasará a dirigir el Conservatorio de Danza de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. El mismo año es creado el Ballet Arts Center por la bailarina del Royal Ballet de Londres Vera Stasny. Por su parte, Lucy Telge abrirá su academia en 1966, que con los años será la base del Ballet Municipal.

Mención especial merece la maestra francesa Trudy Kressel, porque fue la primera bailarina de danza moderna que abre un taller para iniciar la enseñanza de esta disciplina, en 1951, labor que continua hasta 1971.

Otra mención especial merece la maestra y bailarina norteamericana Kay Mackinnon que en 1946 crea la Escuela del Ballet Peruano, y en 1948 el Ballet Peruano. Casada con el compositor peruano Luis Pacheco de Céspedes. Kay Mackinnon vino a radicar en el Perú con la clara intención de constituir un ballet peruano que refleje la herencia de la civilización inca. Es por ello que produce muchas coreografías con temática peruana, donde usa música de compositores nacionales y ritmos populares peruanos, como: “Costa, sierra y selva”, en 1942; “La leyenda del Amazonas”, en 1949; “Amoríos criollos”, en 1954; “La sacerdotisa de Paracas” y “Kachampa y huayno”, en 1956; coreografías que alterna con repertorios clásicos.

En 1949 trabaja sus producciones con artistas e intelectuales indigenistas como Víctor Mendivil, en los vestuarios; y con José Sabogal,

Francisco Gonzáles y Alberto Terry, en los decorados. En 1952 consigue una resolución de César Miro, entonces Director de Educación Artística y Extensión Cultural del Ministerio de Educación Pública, en la que se le adjudican treinta becas para financiar a estudiantes de su escuela.

El activismo desplegado por Mackinnon logra además que se cree el Instituto Nacional de Ballet, por Ley N° 16556, dependiente de la Casa de la Cultura y el Ministerio de Educación Pública, el 27 de marzo de 1967. Anotamos que José María Arguedas era director de la Casa de la Cultura durante estos años.

Esta Ley tenía el objetivo expreso de nombrar a la Escuela y Ballet Peruano de Kay Mackinnon como base para la conformación del Instituto Nacional de Ballet. No son otras escuelas de danza las convocadas para conformar este órgano público y ello por la reconocida labor en los medios políticos y de comunicación de Mackinnon, que desde su llegada al país promueve una danza con contenido nacionalista. Sensibilidad que coincide con las preocupaciones de medios intelectuales de ascendencia indigenista y nacionalista ligados a la administración del Estado en el campo educativo y cultural. Para ejemplificar esta situación, no olvidemos que el propósito de la Ley era:

“Organizar un cuerpo de ballet permanente que se denominará ballet peruano, difundir la danza clásica y folklórica en toda la República, conforme a programas anuales, recopilar la danza vernacular y mestiza del país para transportarla al ballet” (Garland, 1996:113).

Una muestra del debate en torno a este tema aparece en los artículos de Julio Castro que publica, 1967 y 1968, en el *Anuario del Ballet en Latinoamérica*. Castro critica el criterio excesivamente “folklórico” del “oficialismo”, presente en la dirección de la Casa de la Cultura, representado por José María Arguedas, *“quienes están porfiados en llevar las cuestiones artísticas bajo el poncho improcedente de un sentimentalismo piojoso”* (Castro, 1967:102), pues –según él– desconocen lo que constituye el espacio escénico y sus reglas. Castro cuestiona el *“afán insensato de Arguedas y ahijados”* que

reclaman *“que sean los propios indígenas los que suban al escenario a bailar ... como si al público que va al teatro le interesara más la investigación etnológica que una obra artística”* (Castro, 1967:103). Para este autor es necesario que el ballet cuente con bailarines de un elevado manejo técnico que sólo se consigue si son preparados académicamente a través de muchos años de estudio, y no como pretende Arguedas al proponer que *“sean los propios indígenas quienes suban al escenario a bailar”* y *“en el colmo de la candidez - que la formación de un ballet nacional se soluciona recorriendo el país en plan de reclutamiento de nativos para presentarlos –tal cual son- en los escenarios urbanos”* (Castro, 1967: 103).

Castro también critica la falta de definición del Instituto Nacional de Ballet, puesto que en sus presentaciones combina lo clásico con lo folklórico. Para él debería ser sólo clásico o sólo folklórico, pero este último usando como medio de preparación técnica a la danza clásica y a las reglas del lenguaje escénico. Para él *“la solución salomónica consistiría en dividir al elenco en dos grupos, la del clásico y la del folklórico”* y de ningún modo permitir la interferencia del *“fascismo a la inversa”* de Arguedas y ahijados a través de su obligada *“dirección folklórica”* que convierte las puestas en escenas en *“desfiles de trajes típicos”* y *“carnicerías de danzas indígenas, tasajeadas como en el camal”* para que *“quepan en el escenario sin hostigar al público”*.

Los comentarios de Castro, más allá de los adjetivos calificativos que usa, reflejan el debate en torno al sentido que debe tener la danza clásica y moderna en el contexto de la cultura nacional. Sus reflexiones permiten apreciar las diferencias y tensiones presentes, en este periodo, entre posiciones que valoran el aporte proveniente del canon de la danza clásica de occidente y lo convierten en el referente a seguir; frente a los que valoran en contra parte el canon de las danzas populares, especialmente andinas.

Además, y tratando de ir más allá de las críticas de Castro, es imposible ocultar que existen, detrás de la posición que valora el aporte proveniente del canon de la danza clásica de occidente, varias sensibilidades diferenciadas

entre si, y que muestran que no constituyen una sola posición homogénea y cerrada.

Por un lado están los que miran a la danza clásica como mecanismo para insertarse en una cultura más cosmopolita, con un referente que esta en el extranjero; por otro, están los que ven a la danza clásica nacional, con referentes en las danzas populares, una manera de aportar a la identidad nacional; y también están los que ven a la danza por la danza misma, y consideran necesario empezar a crear a partir de los elementos con los que se cuenta a nivel técnico, coreográfico, escénico, del entorno, de las motivaciones personales, y que asumen más una preocupación por las posibilidades de la expresión artística corporal, individual o grupal, que por el aporte que puede realizarse a la construcción de un nosotros colectivo.

Apunte final del periodo

En este periodo, el debate sobre lo nacional continua y determina que los estudios de las expresiones dancísticas asuman dos estatutos diferenciados: por un lado, los estudios de las expresiones dancísticas que provienen de las tradiciones andinas, afroperuanas y criollas, van a ser consideradas como parte de los estudios del folklore; por otro, la incipiente crítica de la danza clásica y moderna va ser considerada como parte del estudio del arte “culto”.

Pero los abordajes a los estudios de las danzas “folklóricas”, andinas, afroperuanas o criollas no son homogéneos. Por un lado, los estudios de las danzas andinas están imbuidos del presupuesto de aproximarse al “otro”, de la necesidad de conocer las expresiones simbólicas no occidentales. La antropología culturalista norteamericana refuerza este presupuesto porque afirma el interés sobre todo por conocer las tradiciones andinas. Asunto en el cual coinciden con el pensamiento indigenista que sobre la base de idealizar el “mundo andino” lo congela en el tiempo y descontextualiza; pero con la pretensión de hacerlo suyo.

Por otro lado, los estudios de las danzas afroperuanas y criollas asumirán un abordaje diferente sustentado en otro presupuesto. La necesidad de construir o reconstruir un “nosotros” anima sobre todo a intelectuales y artistas afroperuanos a “rescatar” lo que ellos denominan “folklore negro”, en unos casos –como la propuesta de los hermanos Santa Cruz- relevando la matriz histórico cultural de África, y en otros –como en el caso de José Durand- relevando la matriz colonial española.

Por su lado, la incipiente crítica de la danza clásica y moderna parte del presupuesto de asumir estas expresiones dancísticas como un aporte a la tarea cultural de elevar el espíritu de los miembros de la sociedad, en especial, porque proporciona una oferta cultural que es asumida como “superior”, “distinguida”, “diferenciadora”, y que permite acceder a un estatus definido por las elites como socialmente aceptable.

En síntesis los dos estatutos de estudios de las danzas: “folklóricas” y “cultas”, no rompen con la problemática de la identidad nacional surgida en el periodo anterior sino más bien la continúan y la hacen más compleja.

3. ESTUDIOS DE LAS DANZAS Y NACIONALISMO POPULAR (1968-1980)

Los estudios de las danzas, durante este periodo, están enmarcados dentro del ambiente social y cultural que propició las reformas estructurales emprendidas por el régimen militar, liderado en su primera fase por el General Juan Velasco Alvarado, y en la segunda por el General Francisco Morales Bermúdez.

La década del sesenta en el Perú esta caracterizada por el resurgimiento de fuertes demandas de democratización del Estado y de la sociedad que provocan cambios paulatinos en las instituciones civiles y militares. Forman parte de estos cambios: las tomas de tierra iniciadas, en los años cincuenta, por comunidades campesinas en el centro del Perú, que cuestionan la gran propiedad latifundista; la aparición de movimientos guerrilleros, a inicios de los sesenta; la creación de la Teología de la Liberación como discurso renovador y progresista dentro de la Iglesia Católica peruana; el surgimiento de una generación de militares nacionalistas, la demanda por Reforma Agraria, el renacimiento del discurso antiimperialista, nacionalista y popular, (Cotler, 1978).

Los cambios motivan que en 1968 se produzca un golpe militar y se constituya el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas dirigidas por el General Juan Velasco Alvarado, militar de origen popular y fuerte liderazgo carismático. Este gobierno asume el control del Estado y parte de las banderas de los movimientos que propugnan la democratización de la sociedad peruana; pero para poner en práctica una serie de reformas que desmantelen el régimen oligárquico, hasta entonces dominante, y faciliten la modernización capitalista del país, mediante la imposición autoritaria de un diseño político de Estado de tipo corporativo, cargado de un discurso ideológico nacionalista y popular (Cotler, 1972; Quijano, 1972).

Influenciados por el contexto, y el discurso ideológico nacionalista popular dominante, los estudios de las danzas continúan siendo durante este periodo principalmente descriptivos, aunque en varios casos profundizan en el

análisis, y están dedicados principalmente a danzas populares andinas, que buscan dar cuenta de la diversidad y riqueza de “*nuestras manifestaciones auténticas*”.

Estudios de danzas andinas

Los trabajos más importantes publicados, en este periodo, corresponden básicamente a los antropólogos formados en el país bajo el influjo de la antropología culturalista, quienes asumen la tarea de dar cuenta de la diversidad y riqueza de “*nuestras manifestaciones auténticas*”.

El primer estudio que registramos es realizado por María Angélica Ruiz sobre la representación de los doce pares de Francia en el ande peruano, que publica en 1970, en la revista *Folklore Americano*. Trabajo dedicado al análisis de esta representación teatral, que incluye también escenas de danza, música y canto, donde señala su ámbito de difusión a nivel latinoamericano y peruano, así como la descripción de la versión realizada en la comunidad de Pampacocha-Yase Canta. Este trabajo hace una descripción del contexto histórico, de las características de la representación y sugiere, que si bien el contenido de la representación alude a las gestas medievales, recreando personajes de los siglos VIII, IX, XI y XIII, como Carlomagno, Roldan, Oliveros, el gigante Fierabrás; esta es una representación auténtica del mundo andino, donde muestra la “*supervivencias de arcaicas culturas agrarias con rituales de propiciación de cosechas y pago a la tierra*”. Por otro lado, el enfrentamiento entre personajes “*moros y cristianos*” divididos en dos campos separados que se enfrentan, hieren y matan, representa las viejas disputas históricas de parcialidades de la zona: “*El esquema de la división de la pelea en dos parcialidades de un mismo pueblo es conocido para ellos y aún recuerdan las querellas cuando Chocaviscas y Llaucaviscas eran parcialidades de un mismo pueblo y donde cada año debía morir un individuo de cada parcialidad*” (Ruiz 1970: 226).

Los artículos de Simeón Orellana también ejemplifican la búsqueda de las representaciones andinas auténticas. En primer lugar figura su extenso

ensayo etnológico sobre la danza del huacón o huaconada de Mito (Junín), publicado en los *Anales Científicos* de la Universidad Nacional del Centro del Perú, de Huancayo, en 1971. Trabajo que emprende para comprender mejor el pasado del pueblo de Mito y sus formas de comportamiento actual, hace una génesis de la etimología de la palabra “huacón”, de su presencia a través de las crónicas, establece su clasificación, su área de difusión, la descripción de vestimentas, máscaras, técnicas de confección de vestuario y máscaras; coreografía, estudiada a través de la elaboración de croquis de las formaciones y desplazamientos de los bailarines, así como descripciones detalladas de los movimientos que incluye la danza, y dentro de estos los pasos y expresiones corporales realizados por los bailarines; los instrumentos musicales usados en la interpretación de la música, así como la propia música y canto interpretados en el acompañamiento de la danza; identificación de bailarines que conocen y guardan la memoria histórica de la danza. Realiza además un esfuerzo de interpretación del sentido y función que cumple la danza en cada movimiento, así como sobre el rol que desempeña dentro de la organización social de Mito, en donde el Huacón representa el orden y control social y moral de la autoridad comunal. Orellana ve en el Huacón una danza que se ha mantenido desde tiempos precolombinos, lo que significa que la cultura andina ha sido fuerte por haber mantenido esta expresión cultural; pero ve también que esta va perdiendo su carácter original y su mensaje se va deformando, por ello, insta a que se conserve como *“un patrimonio viviente de lo que fue nuestro pasado”*.

Orellana publica además, en 1972, un artículo sobre los huatrilas de Jauja Junín, en la revista limeña *Folklore Americano*, personajes que intervienen en diversas danzas del valle del Mantaro, especialmente en la fiesta de San Sebastián del 20 enero de Jauja. Lo anima aclarar la confusión que se viene produciendo respecto a la denominación huatrilas: *“en la actualidad se llama chuto, cullocara, tunante, jergacumo y huatrilas a varios personajes típicos del folklore de Jauja, sin individualizarlos ni aplicar el nombre correcto al verdadero propietario”* (Orellana, 1971: 231). A través del análisis de los vocablos huatrilas, chuto y jergacuno y de la descripción detallada y prolija de su vestuario, así como de sus actitudes ante el público y estilo de baile; establece que el personaje del huatrilas representa la sátira del rico dominador

español, el chuto representa al indígena común (generalmente labriego pobre) y el jergacumo al llamero de las alturas de origen precolombino.

Orellana en otro artículo, publicado en 1976, aborda ya no a un personaje sino una danza, la pachaguara de Acolla Jauja Junín, aparecido en el *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*. El artículo describe esta danza que simboliza la esclavitud y la libertad de las poblaciones africanas llevadas a trabajar en los andes durante la colonia, para lo cual hace un análisis de la presencia histórica de la esclavitud en Jauja, una descripción de la fiesta del Niño Jesús de Acolla en donde se representa esta danza, vestuarios, máscaras, música y coreografía. La danza pachaguara, que se traduce como “*esta amaneciendo*”, representa en su primer momento, de interpretación de pasos cortos y movimientos pausados, la marcha con cadenas del esclavo; y en su segundo momento, de desplazamientos rápidos y movimientos ligeros de brazos y pies acompañados de pequeños saltos, la alegría de los mismos al descubrir “*que la libertad ha llegado*”.

Otro ejemplo del interés por “*preservar las tradiciones auténticas*” es la valiosa investigación sobre los negritos de Huánuco de la musicóloga Rosa Alarco, publicado en 1975, en la revista *San Marcos* de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Trabajo que describe esta danza y, al igual que la pachaguara estudiada por Orellana, tiene como personaje central al esclavo y a las poblaciones africanas llevadas a los andes y sometidas durante la colonia a la esclavitud.

Orellana y Alarco proyectan, a través de sus trabajos, la necesidad de indagar en el conocimiento de la tradición dancística del país; pero también un fuerte sentimiento de orgullo regional y nacional, una reivindicación del estatuto de lo folklórico como expresión “auténtica”, “propia”, que distingue y sobre todo que proporciona una identidad, un “nosotros” compartido y otorga un sentido de pertenencia.

Esta perspectiva se comparte también en trabajos de interpretación histórica de las danzas andinas, de abordaje mucho más analítica, como el de

Mildred Merino de Zela sobre folklore coreográfico e historia, publicado en 1977, por la revista *Folklore Americano* en México. Para la autora las danzas o el “folklore coreográfico” constituye un “valioso medio de expresión social a través de las generaciones”, pues es una expresión folklórica, además de la oral y musical, que sirve como medio de comunicación de los pueblos ágrafos y que trasciende al lenguaje. El folklore coreográfico será, por ello, no sólo el modo de “perpetuación de rasgos de la vida del pueblo”, sino también el “modo de conservación de la memoria histórico popular”, donde están presentes una relación de hechos históricos-militares. Resalta también el carácter histórico de las danzas-representaciones en el país, el cual ha subsistido hasta la fecha a pesar de las restricciones que se dieron en diferentes momentos:

“El tipo histórico de danza es antiguo en el Perú, de ascendencia prehispánica, y...tal ha sido su fortaleza, que ha subsistido a pesar de los intentos de hacerlo desaparecer, permitiendo, en vez, el surgimiento de nuevas danzas con que el pueblo indígena ha tratado de legar a la posteridad el entendimiento de los hombres como individuos y también de sus relaciones sociales a lo largo del tiempo” (Merino, 1977: 70).

De acuerdo a este planteamiento, los hechos históricos que con mayor impresión se grabaron en la memoria histórica del pueblo a nivel nacional y que además conforman grandes “ciclos coreográficos peruanos” son “la muerte de de Atahualpa, con su implícito significado de la caída del imperio incaico y consiguiente subyugación indígena; la guerra con Chile; los Negros y los Diablos (o sea, este último, el impacto religioso)” (Merino, 1977: 93). Por ello la autora plantea una clasificación cronológica de las danzas andinas de acuerdo a los orígenes de los personajes representados: prehispánicas, de la conquista, coloniales, de la independencia y republicanas.

Merino encuentra que las danzas peruanas se caracterizan por una veneración por lo prehispánico, por un orgullo y respeto por el pasado incaico y por “la burla del español (blanco, misti, dominador) como compensación psicológica” del indígena que demuestra, pese a su degradada posición histórica, “su agudo espíritu satírico”. Por ello las danzas o “folklore coreográfico”, síntesis de la “función integradora” del folklore y la historia, se constituye en una poderosa herramienta de apuesta política para fundar la

“peruanidad”; pues ellas son un medio de la toma de “conciencia histórica” y “afirmación de la personalidad” e identidad histórica del Perú, basado en el orgullo de su pasado remoto prehispánico y en la burla y crítica de sus errores y características. De este modo, desde esta posición, nuestra “peruanidad” o el nosotros nacional “presente” y proyectado al “futuro” de los “no descartados” debe fundamentarse en el pasado de raíces prehispánicas y en la lectura crítica de la historia.

Pero existen, en este periodo, además de los trabajos realizados por antropólogos y especialistas, como los anteriormente reseñados, también otros elaborados por intelectuales de localidades y regiones del interior del país y de inspiración indigenista, que escriben pequeñas monografías descriptivas. Ubicadas en la línea de reflexión por “preservar las tradiciones auténticas” y porque sirvan para fundamentar identidades regionales y locales fuertemente arraigadas. Figuran, por ejemplo y entre otros, los artículos de la *Revista del Instituto Americano de Arte de Puno*.

Artículos como el de David Frisancho Pineda, dedicado a la danza de los pupi-puli de Puno, publicado en 1978; donde describe la etimología, vestuario, coreografía y música de esta danza y sus variantes regionales con el objetivo de aclarar sus diferencias. La preocupación de Frisancho es explicar y precisar cada danza, a fin de resolver confusiones y superar errores en sus denominaciones; pero sobre todo preservar las manifestaciones auténticas.

Jorge Cáceres escribe, por su parte, un artículo sobre la interpretación ideológica de la danza de los machu machu o auqui auqui, difundida en todo Puno y publicado el mismo año, donde establece que los personajes de esta danza representan a los dioses tutelares de la región aymara o kechua en que se interpretan, contraponiéndose a la posición que sostiene que estos personajes representan a los dominadores españoles.

Por otro lado, Sergio Cotacora establece, en una reseña aparecida también el mismo año, las bases para un encuentro regional de folklore, que promovía el Instituto Americano de Arte de Puno. Este evento debía servir para

evitar las “alteraciones monstruosas (hechas a veces de forma mañosa u otras por desconocimiento)” del folklore puneño, pues este folklore no se debía dejar a su libre albedrío “porque esta en juego nuestra esencia cultural”. Por ello hace un llamado a todas las instituciones puneñas para que colaboren con este evento y para aconsejar a los organismos encargados de promover la cultura “para que exista una política de tratamiento unitaria y coherente de la cultura popular”.

Los trabajos durante este periodo mantienen las características registrados en los estudios sobre danzas andinas realizados en el periodo anterior. Las principales preocupaciones siguen orientadas por la preservación de lo “auténtico” como base de identidades locales, regionales y nacionales. El nivel de profundidad, sin embargo, aumenta así como el rigor en el análisis. También es registrada la continuación de trabajos monográficos, elaborados por intelectuales provincianos inspirados en la tradición indigenista.

Estudios de danzas afroperuanas y criollas

Los trabajos dedicados a las danzas afroperuanas y criollas no escapan tampoco a la influencia del ambiente generado por las reformas iniciadas durante el régimen militar, incluso la muestran con mayor intensidad. Es el caso del trabajo dedicado al tondero y la marinera de Nicomedes Santa Cruz, que publica la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en 1973²¹. Igualmente su artículo periodístico “Los Hatajos de Negritos”, aparecido el mismo año, y el folleto explicativo que escribe para su álbum “Socavón. Introducción al Folklore Musical y Danzario de la Costa Peruana”, editado en 1975. Todos estos trabajos muestran la necesidad sentida del autor de sustentar y reivindicar el “folklore afroperuano”, de mostrarlo en toda su complejidad, a fin de que aporte a la construcción de una identidad nacional donde el aporte cultural de raíces africanas tiene también su lugar.

²¹ Nicomedes Santa Cruz, *Tondero y Marinera*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1973.

El folklore afroperuano aporta al complejo proceso de construcción de la peruanidad, en la medida en que lo específicamente afroperuano es producto de las expresiones culturales de las poblaciones negras en el Perú. Por ello, por ejemplo, Nicomedes Santa Cruz hará un exhaustivo análisis coreográfico para demostrar que danzas como la zamacueca o marinera limeña nacieron del aporte afroperuano y no de danzas como la cueca chilena o la zamba argentina.

“Ahora dígame: ¿se ajusta esta coreografía a la cueca chilena donde el varón parece ir arriendo a la hembra y casi en ningún momento hay careo? ¿Marca tales pasos la zamba argentina? Creo que estas son suficientes pruebas de que la zamacueca nació en el Perú, pero más que eso, tales sobre vivencias de africana entroncan en un común denominador las más disímiles versiones peruanas de Cajamarca a Puno y de Lima a Iquitos. Enorgullecámonos de ello y luchemos por conservarla en su sensual belleza, que bien vale la pena luchas por este reducto de peruanidad” (Santa Cruz, 1965).

Un hito histórico en este proceso, difícil de omitir, es el nombramiento en 1969, por el gobierno militar, de Victoria Santa Cruz Gamarra, hermana de Nicomedes Santa Cruz, investigadora y re-creadora del llamado "folklore afroperuano", como directora de la Escuela Nacional de Arte Folklórico. Victoria Santa Cruz funda en 1973 el Conjunto Nacional de Folklore, el cual dirige durante diez años y es orientado desde una perspectiva de reivindicación nacionalista y popular que revalora sobre todo las danzas andinas, criollas y afroperuanas.

Un trabajo que muestra en toda su magnitud este sentimiento de reivindicación es el de Rosa Elena Vásquez sobre la danza de los negritos de El Carmen Chincha Ica, publicado en 1979, y que merece el premio Casa de las Américas en Cuba. La justificación del estudio por parte de la autora es particularmente ilustrativa, para ella el estudio del “folklore auténtico” consiste en el análisis de las prácticas culturales de una población determinada y no en el análisis de lo que es mostrado como espectáculo en los escenarios. La contraposición entre el arte “comercial”, entendido como producto “artificial”, y el arte “popular”, entendido como “auténtico”, es uno de los presupuestos básicos que orienta su análisis. Pero este folklore, “popular” o “auténtico” que

se manifiesta en expresiones como la danza de negritos, practicada popularmente en Chincha, no es según la autora, “... *precisamente de origen africano, sino de procedencia española, transformada por los negros en el Perú quienes le incorporan contenidos sobre la esclavitud, rítmica de procedencia africana y melodías pentatónicas de origen andino*” (Vásquez, s/f).

Estudios de danza clásica y moderna

La fuerte influencia del discurso nacionalista popular es sentida también en la práctica de la danza clásica y moderna durante este periodo, sobre todo, en la de los medios dancísticos ligados a organismos oficiales, como el Instituto Nacional de Cultura. No debemos olvidar que las producciones coreográficas del Instituto Nacional de Ballet, dependiente del Estado, dirigido por Kay Mackinnon, realizaban sus interpretaciones en el marco de la danza clásica e inspirada en temas peruanos desde los años sesenta.

Lo característico del periodo será más bien el desarrollo de la danza moderna y la creación coreográfica de inspiración nacional popular latinoamericana.

Precisemos, sin embargo, que los trabajos dedicados a la crítica de la danza clásica y moderna, a diferencia de los trabajos dedicados a las de origen popular, son muy escasos y casi inexistentes durante este periodo.

El desarrollo de la danza moderna es producido por el aporte de reconocidas maestras y bailarinas, entre las que figuran: Vera Stastny que, en 1973, asume la dirección del Ballet San Marcos; y en especial la consagrada coreógrafa chilena Hilda Riveros, que asume la dirección del Ballet Moderno de Cámara por solicitud del Instituto Nacional de Cultura un año después.

“El interés de una institución de la esfera gubernamental, el Ballet de San Marcos liderado por Vera Stastny, modifica el paisaje dancístico. Con la intención de incluir en su repertorio, compuesto mayormente por piezas clásicas y de corte neo-clásico, piezas modernas, Stastny cursa sucesivas invitaciones a maestros extranjeros para pedirles que se

ocupen del dictado de seminarios y talleres en su escuela, hecho que trae a Lima, entre otros importantes coreógrafos: a Roston Maldoon, Anna Sokolov, Sara Pardo y a Susanne Linke” (Garland, s/f).

La labor de Stastny es determinante sobre todo cuando asume la dirección del Ballet Nacional en 1979, institución creada al fusionarse el Grupo Nacional de Danza (parte del Instituto Nacional de Ballet), el Ballet de San Marcos y el Ballet Moderno de Cámara. Compañía de vasto elenco cuyo propósito es mantener un repertorio diverso (Garland, s/f).

El aporte de Hilda Riveros, por su parte, será clave en la configuración de este periodo. Ella egresa de la Escuela de Danza de la Universidad de Chile y se incorpora al Ballet Nacional de su país. En 1974 es contratada por el Instituto Nacional de Cultura del Perú para organizar y dirigir el Ballet de Cámara hasta 1979. Fecha en la que se incorpora al Ballet Nacional de Cuba en calidad de bailarina, profesora y coreógrafa.

“Los progresos del elenco (del Ballet de Cámara) y la afluencia del público a sus espectáculos, cargados de la mística por la expresión popular latinoamericana que impregna los años setenta, muestran el afán de la compañía por salir adelante. Juega un importante papel en ello el oficio de Riveros. Hay que recordar que la maestra provenía de un ámbito que había asimilado las enseñanzas de la danza de Europa Central a través de Ernest Uthoff, bailarín y coreógrafo alemán fundador de la principal compañía de ballet chilena, el Ballet Nacional. Igualmente, que la misma Riveros se había forjado como artista en plena efervescencia cultural del gobierno socialista de Salvador Allende” (Garland s/f).

La creación de expresión popular latinoamericana de Riveros, se traduce en obras como *Ven, amigo ven*, pieza popular de Celso Garrido-Lecca con letra de Víctor Jara, presentada en 1976, en el Teatro Municipal de Lima; y *Canción de cuna para despertar* de Maruja Browley, con arreglo de Garrido-Lecca, que igualmente presentó en 1976 en el teatro Pardo y Aliaga de Lima.

La danza clásica y moderna, durante este periodo, sobre todo la ligada a las instituciones del Estado, esta orientada por el afán de revalorización de lo nacional popular latinoamericano. La creación coreográfica de expresión libre

de la danza moderna facilita lograr este propósito. Sensibilidad que sintoniza con la ideología nacionalista propalada por el régimen militar y que forma parte del discurso oficial del Estado.

Apunte final del periodo

La reivindicación del estatuto de lo folklórico, erigido en el periodo anterior 1942-1967 como parte principalmente de la reflexión de los intelectuales indigenistas, se vuelve en este periodo un discurso ideológico que legitima un proyecto político reformista y un régimen de dominación autoritario, que influye en la reflexión dedicada a las danzas.

La síntesis que extraemos del periodo es que los estudios dedicados a las danzas populares, en general y más allá de sus diferencias, son influenciados por el discurso ideológico nacionalista y popular que es usado por el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas para legitimar las reformas que emprende a partir de 1968.

Los estudios de las danzas, como puede deducirse, una vez más no escapan a la influencia que ejerce el contexto histórico y los discursos ideológicos que en él se desenvuelven; pero sobre todo no son ajenos a las tensiones sociales o los proyectos políticos e ideológicos dominantes o hegemónicos.

Los estudios sobre danza clásica y moderna no fueron desarrollados en este periodo. Sin embargo, la práctica de estas disciplinas adquirió mayor actividad, en especial, porque fue difundida desde la institucionalidad del Estado e inspirada en lo nacional y popular latinoamericano.

4. INSTITUCIONALIZACIÓN DE LOS ESTUDIOS DE LAS DANZAS (1981-2005)

El periodo esta caracterizado por una proliferación de los estudios de las danzas, que incluyen desde investigaciones académicas y artículos en revistas especializadas, hasta la elaboración de estudios descriptivos y monografías. Los trabajos continúan abordando principalmente las danzas populares, en especial andinas, ocupándose en menor medida de las danzas afroperuanas, criollas y costeñas en general, descuidando también la danza clásica y moderna; y obviando otras como las danzas amazónicas o las danzas urbanas populares como la chicha, el huayno moderno, además de las vinculadas al mundo musical internacional como el rock, el breack dance, reggaeton, etc.

Sin embargo, lo que resalta especialmente en el periodo, aparte de la cantidad, es la profundidad de las investigaciones académicas que, a diferencia de años anteriores, alcanza un nivel de desarrollo mayor y permite el reconocimiento de los estudios de las danzas como problemática de investigación²², que determina su institucionalización dentro de los medios académicos.

Estos estudios van de la mano con el desarrollo de las ciencias sociales, las que experimentan desde comienzos de los ochenta un proceso de tránsito de un énfasis de lo general a aspectos más especializados, surgen en este sentido trabajos que abordan con rigor y especificidad diversos campos de estudio como las danzas. El transito guarda relación con el proceso de abrir las ciencias sociales a nuevas áreas de la realidad antes no estudiadas. Las orientaciones principales de las ciencias sociales, hasta antes de los ochenta, son regidas por preocupaciones más estructurales donde el marxismo juega un papel importante (estudio de los modos de producción, de la ampliación del mercado interno, proletarización y economía campesina, etc). El aporte del marxismo, central en el proceso de desarrollo de las ciencias sociales peruanas, es criticado en los ochenta en su vertiente eurocéntrica, que

²² La noción de problemática de investigación alude “a un conjunto estructurado de cuestiones, de preguntas y núcleos de preguntas, acerca de áreas delimitadas de la realidad” (Quijano, 1990: 14).

buscaba en la realidad latinoamericana los procesos y actores registrados en la realidad europea y al no encontrarlos trató de resolver el problema imponiendo un discurso cerrado e ideológico (Quijano, 1990).

Sin embargo, en estos años, también hay un redescubrimiento de enfoques y lecturas de la realidad que intentan ampliar los referentes de análisis, como los enfoques marxistas que resaltan a los sujetos históricos y ponen el énfasis en la cultura (Gramsci, Luckas, Benjamin) o, desde fines de los ochenta y específicamente en la investigación antropológica –como señala Roel (2000)-, en parte por la influencia del postestructuralismo y los aportes de Geertz y Turner, la perspectiva que sin dejar de analizar los factores económicos e históricos hace hincapié en la semántica del objeto de estudio y su relación estrecha con las relaciones de poder y la afirmación de identidades. Orientación que permite la realización de descripciones densas de fenómenos particulares inmersos en marcos complejos y dinámicos, tanto festivos como cotidianos; pero ya no únicamente regidos por estructuras económicas o mentales (Roel, 2000:101). Enfoques que aportan en el análisis de aspectos no abordados, o no suficientemente tratados como las danzas; pero que buscan en lo fundamental la comprensión e interpretación de la función que cumplen en las comunidades donde son interpretadas.

Estudios de danzas andinas

La proliferación de estudios de las danzas andinas, durante este periodo, plantea la necesidad de organizarlas en dos grupos: el primero, de carácter analítico, es decir, lo producido desde la investigación especializada; y el segundo, de carácter descriptivo, es decir la reflexión producida por investigadores, docentes del folklore local y regional, amantes de las danzas populares andinas, integrantes de grupos de danza, medios de comunicación, asociaciones culturales locales y regionales, que no necesariamente pasan por los rituales académicos.

El abordaje analítico

Uno de los primeros estudios realizados es el de Chalena Vásquez y Abilio Vergara (1982), sobre el carnaval ayacuchano, en donde realizan una investigación etnomusicológica de una *“expresión de la cultura popular”*, aplicando un enfoque etnográfico que trasciende la descripción y analiza sus diversos momentos y referentes culturales. La investigación que realizan se orienta a mostrar los procesos de cambio, adaptabilidad, resistencia y crítica social que expresa la cultura andina. El instrumental metodológico que aplican usa en lo fundamental la etnografía y asume como presupuesto base la revalorización del *“sentido común”* como fuente de creatividad de las clases populares, en especial, de zonas campesinas y fuertes tradiciones culturales como la andina.

Abordajes que toman la etnografía como instrumento metodológico son también las tesis universitarias de Alfredo Bernal y Lucy Núñez. La primera sustentada, en 1983, para la licenciatura de antropología en la Universidad Nacional San Agustín de Arequipa, dedicada a la descripción de las danzas que se ejecutan en la Cuenca del Colca Caylloma Arequipa. La segunda sustentada, en 1985, para la maestría de antropología en la Pontificia Universidad Católica del Perú, dedicada a la danza de las tijeras en Lima, trabajo pionero en donde analiza cómo se adapta esta expresión dancística del sur de Ayacucho en el contexto urbano capitalino.

Las reflexiones de la antropóloga estadounidense Deborah Poole (1985), sobre las danzas andinas que representan la guerra entre Perú y Chile desde la perspectiva y recuerdo campesino, establecen sin embargo un corte con los estudios anteriores. Poole sostiene que la coreografía histórica presente en el baile ritual andino parte de considerar a las danzas como representaciones de *“secuencias narrativas de transferencia o absorción del poder”*, sustentadas en una perspectiva histórica que concibe los hechos abiertos, inacabados, posibles de ser transformados en el presente. El *“baile andino”* -según Poole- *“no se interesa en representar el otro o el pasado o simplemente para definir, aislar, explicar, o reificar al otro, sino para utilizarlo en un presente social y*

activo” (1985:15). Poole plantea de manera explícita por primera vez, desde los estudios de las danzas, las relaciones que estas, y por lo tanto la cultura, poseen con el poder. Abre en este sentido una nueva perspectiva de análisis que complementa la descripción etnográfica, porque suma un análisis que incorpora las relaciones de poder.

Manuel Burga (1988), desde un abordaje más etnohistórico -aunque como el mismo prefiere denominarlo de “antropología política”- analiza los cambios experimentados en la cultura popular que sustentan la llamada *utopía andina*, esperanza trascendente que otorga identidad a las poblaciones andinas para resistir la dominación colonial española. Burga estudia las fiestas y danzas de los pueblos de Cajatambo, en la sierra de Lima, donde se representa la muerte y resurrección del Inca. El estudio de las danzas aparece desde este abordaje como instrumental, como un medio o estrategia, para aproximarse a los procesos de construcción de identidades. No es casual que la unidad de análisis de Burga sean las fiestas, entendidas como representaciones simbólicas de hechos históricos donde se recrean las mentalidades campesinas. El estudio de Burga no se limita tampoco a la descripción etnográfica, sino que avanza hacia una interpretación de los procesos culturales e históricos a través del estudio de las fiestas y las danzas andinas.

Deborah Poole (1991) profundiza en sus reflexiones iniciales en base a una investigación que realiza sobre la danza, la violencia y la transformación en Chumbivilcas Cusco. El trabajo de Poole plantea –siguiendo a Roel (2000)- de manera muy aguda una crítica al folklore al identificarlo como:

“un producto de los grupos de poder regionales mistis²³ e intelectuales, que ante la pérdida de su antiguo papel mediador optaron por crear una situación de hegemonía sobre la base de una identidad compartida, reinventando una tradición que incorpora los elementos más llamativos a un contenido” (2000: 108).

²³ La denominación mistis, en su mayoría terratenientes o prósperos comerciantes, era usada para referir a las clases dominantes que, en las comunidades andinas del sur del Perú, monopolizaban de manera estamental y patriarcal el poder local y regional, además del uso de la violencia. La modernización del Estado y la implementación de la Reforma Agraria durante el gobierno militar del General Velasco determinan que los mistis vean afectado su poder antes casi absoluto.

La relación entre los estudios de las danzas y el poder, como las plantea Poole, no es extendido a todos los trabajos que se producirán en años posteriores. Existen varios abordajes donde se analizan e interpretan de manera parcial las relaciones de poder presentes en las danzas. Un ejemplo son los trabajos aparecidos en la compilación de estudios que, desde el Proyecto de Preservación de la Música Tradicional Andina del Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú, anima Raúl Romero (1993). Compilación que incluye el trabajo de Cánepa (1993), que analiza el rol de las máscaras en la construcción de la identidad mestiza y las disputas por el estatus social que se dan en las danzas de la fiesta de la Virgen del Carmen, en Paucartambo Cusco; y el trabajo de Mendoza (1993), dedicado a analizar el poder, el prestigio y la masculinidad mestiza, a través de la danza majeño de San Jerónimo Cusco.

Años después Cánepa (1998) profundiza su investigación sobre las máscaras y las comparsas²⁴ que participan en la fiesta de la Virgen del Carmen de Paucartambo. Para ella esta fiesta patronal es “...un discurso ritualizado en el cual se construye y se redefine periódicamente la identidad mestiza paucartambina” (1998: 237). Esta identidad que se reelabora “constantemente para mantener coherencia entre sí y con la realidad social e histórica”, se construye sobre dos discursos: el “verbalizado”, que incluye tradición oral y escrita sobre la historia de la fiesta y del pueblo; y el “gestual”, que contiene las danzas y el sistema de cargos para la fiesta.

Por su parte Mendoza (2001) muestra el proceso constante de lucha por “redefinir y dar forma a disputadas distinciones e identidades étnicas, de género, clase y generacionales” (2001:73), a partir del análisis de la “actuación ritual” de los interpretes de danzas en las comparsas de Majeños, qollas, tuntunas y mollos, de San Jerónimo en el Cusco. La autora concluye su estudio señalando que:

²⁴ Cánepa analiza la participación de las trece comparsas de danzas que se presentan en el marco ritual de la fiesta de la Virgen del Carmen: qhapac qollas, qhapac ch'unchus, saqras, k'achampas, Majeños, silkas o wayras, qhapac negros, auqachilenos, waka wakas, chukchus, panaderos, contradanza y qoyacha.

“si bien algunas etnografías siguen subrayando el papel clave que la actuación tiene en la creación y expresión de la realidad sociocultural, ellas también están llamando nuestra atención sobre la necesidad de analizar esas actuaciones según su propia lógica (...) también muestra que estas prácticas, fiestas y danzas rituales se basan en la experiencia social cada vez más amplia y diversa de los participantes y que estas formas de prácticas corporales son elementos centrales en la configuración de esa experiencia cambiante. En los Andes, la danza ha devenido en algo poderoso gracias al lugar especial que ocupa en la encrucijada del folklore y el ritual, los medios de comunicación masiva y las preferencias estéticas locales, la tradición y la modernidad, y las identidades regional y nacional” (2001: 349).

De otro lado Romero (2004) resalta, como parte de sus análisis sobre la vigorosa y floreciente cultura popular del Valle del Mantaro, el papel de las *danzas drama* en la conformación de la identidad regional. Analiza entre otras el huaucó y el huaylas²⁵. El análisis muestra que no existe nostalgia o lamento en relación a la pérdida de expresiones como el huaucó; pero si en el caso del huaylas, que ha sido preservado y es practicado en todo el valle. Porque “el sentido de la comunidad y la reproducción del ciclo vital, que este último evoca en la memoria de los residentes del Valle, son ingredientes significativos en las reafirmaciones actuales de la identidad regional” (2004: 104). Por ello, el huaylas es rescatado como imagen de lo que el valle fue en realidad; en este sentido, el objetivo primario que está detrás de la discusión de los orígenes del huaylas es la búsqueda de raíces comunes de la cultura wanka, en donde va primar la *“necesidad de la generalización y homogenización de una historia regional”*.

Los abordajes de Cánepa, Mendoza y Romero si bien incorporan el análisis de los conflictos y disputas que se derivan de la lucha por el poder simbólico no logran salir de una perspectiva funcionalista que ubica al poder, más como un rol ejercido por determinados grupos (los comerciantes, los adultos, los hombres, los mestizos), que como relaciones sociales construidas a través de procesos históricos (relaciones de discriminación, explotación, dominación, subalternización). La crítica no es arbitraria, en especial, al

²⁵ El huaucó es realizado por un ejecutante que toca la tinya y el pincullo, durante las faenas agrícolas comunales, para aumentar la energía de los trabajadores. El huaylas, por su parte, es una celebración musical y dancística de la juventud, del trabajo comunal y de la reciprocidad andina, porque históricamente involucraba un evento comunal donde hombres y mujeres se conocían y cortejaban.

comprobar que las relaciones de poder entre las “identidades locales” “identidad regionales” o “folklore local y regional” y el discurso cultural hegemónico dominante a escala nacional y global no aparecen considerados en el análisis. No se interroga, en otras palabras, por las implicancias políticas que poseen sus análisis, sino más bien apelan a un análisis culturalista -y como sugiere Roel (2000)- esencializan las identidades, por ejemplo la mestiza que se pretende hegemónica, y no son planteadas en términos socioeconómicos; pero tampoco interrogan los procesos de construcción de las relaciones de poder. *“No han tratado los procesos de interacción y dominación simbólica fuera del estudio de casos; ni () la manera como estas relaciones están presentes en las percepciones, los cuerpos y en el mismo acto de comunicación”* (2000:104).

El abordaje descriptivo

El periodo además de reunir un importante número de trabajos analíticos también está caracterizado por la abundante producción de trabajos y monografías dedicados sobre todo a la descripción de danzas andinas. Una pregunta orienta en especial nuestra reflexión en esta parte: ¿Por qué estos trabajos mantienen su vigencia?

Las fuentes de producción de los estudios recopilatorios y descriptivos de las danzas andinas, en este periodo, son diversas. En primer lugar, están los estudios realizados desde los esfuerzos de investigadores de localidades y regiones preocupados por preservar sus manifestaciones culturales; en segundo lugar, figuran los estudios realizados y alentados desde instituciones públicas y privadas dedicadas a la investigación, preservación y difusión de la música y danza popular, como la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, el Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú y la Biblioteca Nacional del Perú, a través del Premio José María Arguedas. Finalmente, están los trabajos de difusión elaborados para el mercado turístico desde ONG y empresas privadas.

El primer grupo de trabajos que puede ser citado corresponde a los elaborados sobre la base del esfuerzo de investigadores y docentes del folklore local y regional, amantes de las danzas populares y que abordan sus trabajos desde una identificación emocional muy fuerte con sus lugares de origen, entre otras figuran: el libro recopilatorio del profesor José Portugal (1981), sobre danzas y bailes del altiplano; el artículo monográfico de Víctor Domínguez (1982), sobre la danza raywana de Huanuco; el estudio de Enrique Cuentas (1983), sobre la diablada puneña como una expresión coreográfica mestiza; el trabajo de José Patron (1984), sobre la danza la pandilla de Puno; la compilación de artículos del antropólogo y folklorista Alejandro Vivanco (1988), dedicados a la descripción de diversos temas de “folklore andino” que incluyen entre otros a las danzas; los amplios y documentados estudios de Segundo Villasante (1989; 1994), dedicados a las cuadrillas²⁶ de danzas de la fiesta de la Virgen del Carmen de Paucartambo Cusco; el artículo monográfico de Antonio Zorrilla (1993), dedicado a las danzas de Huarí Ancash.

Una mención especial merece la monografía inédita de Berilo Ventocilla (1998) sobre la danza la chunguinada de Cerro de Pasco, variante regional de la danza de la tunantada, practicada en gran parte de la macro región centro del Perú, y que muestra el interés por investigar y reflexionar sobre la danza que se interpreta desde agrupaciones regionales como el Instituto Cultural Juventud Huaricapcha, al cual pertenece el autor. Igual grado de cariño e identificación con su lugar de origen expresa el trabajo del sociólogo Bernardino Ramírez (2000), dedicado a la descripción y recopilación de los rituales teatrales dancísticos sobre moros y cristianos de Huamantanga Canta.

El segundo grupo de trabajos corresponde a los animados desde instituciones dedicadas a la investigación, preservación y difusión de la música y danzas populares. Figuran entre ellas: la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, dedicada a la formación docente en folklore, la preservación y difusión de música y danzas populares, desde ahí se realizan

²⁶ En Paucartambo se denomina “cuadrilla” a lo que en San Jerónimo se denomina “comparsa”. Ambos términos sirven para referirse a las agrupaciones que están organizados para representar una danza en las fiestas patronales, así hay por ejemplo la cuadrilla del qhapac negro o la comparsa de los majeños.

estudios descriptivos como el del profesor Emilio Morillo Miranda (1987), sobre la danza de los huaris de Pataz Ancash; el trabajo del antropólogo y folklorólogo José Vilcapoma (1999), que aborda la descripción de la danza maqtada de Junín donde se recrea la confrontación entre peruanos y chilenos. Además del artículo historiográfico de Juan José Vega (1999), dedicado a la danza incaica cachua.

Otra institución que anima también los estudios de las danzas andinas es el Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú, dedicado a la labor de investigación, recopilación, preservación y difusión de la memoria oral, musical y dancística popular. Entre los trabajos que anima están investigaciones de corte etnográfico como los de Vreeland (1993) y Casas (1993), que describen danzas de Lambayeque; Bigehno (1993), que describe la danza de los negritos y la danza de las tijeras interpretadas entre los residentes de Lucanas Ayacucho en Lima; Ráez (1993), que describe las danzas del Valle del Colca en Caylloma Arequipa; Cánepa (1993), que realiza un trabajo descriptivo sobre las danzas de las pallas y los chunchus en el ciclo festivo de la muerte del Inca en Cajamarca; y Ulfe (2004), que realiza las etnografías festivas de Ayacucho y hace una descripción de las danzas en ella interpretadas.

Por su parte, la Biblioteca Nacional del Perú, conjuntamente con la Pontificia Universidad Católica del Perú, a través del Premio José María Arguedas, también anima la labor de investigación y preservación de la danza y música popular. Ejemplos son el trabajo colectivo de Gandhi Olivares y Melvin Taboada (1998), que hace una descripción y análisis musical de cuatro danzas huamalianas: tatas, auga, acha rucu y tuy tuy, de Huánuco; y el estudio de Antonio Villegas (1998), dedicado al estudio descriptivo de la danza de las tijeras de Ayacucho y Huancavelica.

Finalmente, mencionamos el tercer grupo de trabajos vinculados a la difusión para el mercado turístico, realizados entre otros por Soledad Mujica Bayly (2004; 2005) sobre la danza del huacón de Junín y el qhapaq negro de Cusco. Trabajos en formatos de divulgación turística que despliegan sobre todo

un registro visual atractivo de los vestuarios, mascarar y coreografías de las danzas.

La presentación de los trabajos señalados nos lleva a arriesgar una respuesta frente a la pregunta inicial: ¿Por qué los estudios descriptivos mantienen su vigencia? La respuesta sería porque, en primer lugar, van a formar parte del campo de acción de las instituciones públicas y privadas que animan la investigación, preservación y difusión de las danzas populares; en segundo lugar, porque alcanzan un estatuto reconocido socialmente (a nivel nacional, regional y local) para fundamentar identidades locales, regionales y nacionales; y en tercer lugar, porque les permite acceder al mercado cultural promovido por diversas instituciones privadas (universidades, agencias turísticas, bancos, clubes) y públicas (instituciones de investigación y promoción de la educación y la cultura). Proceso relacionado a la institucionalización de los estudios de las danzas.

Estudios de danzas afroperuanas y criollas

Los trabajos dedicados a las danzas afroperuanas, que se produjeron en este periodo, no fueron tan vastos como los dedicados a las danzas andinas. El artículo de Herrera (1992) dedicado a la danza el son de los diablos, aparecido en el Boletín informativo de la Junta Directiva del Movimiento de Teatro Independiente del Perú, representa uno de los pocos esfuerzos realizados en este periodo. Herrera reseña que esta danza de comparsa fue bailada hasta 1951 en Huara Sayán y que viene siendo recuperada por diversas organizaciones entre las que incluye al Movimiento Francisco Congo²⁷.

Estudios más sistemáticos, sin embargo, son desarrollados fuera del Perú. Los ejemplos más importantes son las tesis de doctorado sustentadas en la Universidad de California Los Ángeles (UCLA) de William Tompkins (1981), sobre música tradicional negra de la costa peruana donde hace alusión a

²⁷ Mónica Rojas, estudiante afroperuana de la Universidad de Washington, viene trabajando sobre esta danza y su proceso de recuperación como parte del carnaval negro peruano, realizado por varias organizaciones peruanas de afrodescendientes y asociaciones culturales.

diversas danzas; y sobre todo el de Heidi Carolyn Feldman (2001), sobre el significado de la escenificación o puesta en escena de la música y danzas afroperuanas en el periodo 1956-2000.

El trabajo de Tompkins (1981) reitera el patrón etnográfico y etnomusicológico, característico de los estudios de las danzas andinas de abordaje descriptivo, sin negar el esfuerzo de síntesis que realiza por sustentar la tesis de que la música tradicional negra es resultado de una continua combinación de diversas tradiciones musicales: la africana, la europea y la indígena, además de influencias más reciente de ritmos afroamericanos. Así como de un proceso de reinención de la tradición afroperuana dirigida a la construcción y afirmación de una identidad colectiva.

La investigación realizada por Heidi Carolyn Feldman (2001) merece mención aparte. Feldman investiga la escenificación o puesta en escena de la música y danzas afroperuanas en el periodo 1956-2000. Su trabajo analiza los hitos más importantes de la puesta en escena durante este periodo y las relaciones que establecen con las denominadas *agendas sociales, políticas y culturales* o *proyectos de memoria*. Inicia su estudio con la compañía Pancho Fierro de José Durand (1956) vinculada al proyecto de la *nostalgia criolla*, continua con Nicomedes y Victoria Santa Cruz, en los sesenta, que representan la *memoria ancestral* y la invención de la tradición en la diáspora afroperuana. Luego analiza la canonización de la música y danza afroperuana, a través de la compañía Perú Negro en los setenta y noventa que enarbola la *autenticidad* o *folklore auténtico* afroperuano. También estudia el síndrome de Chincha y el fenómeno del turismo cultural afroperuano a través de la producción musical de la familia Ballumbrosio y Miki Gonzales. Finalmente analiza la internacionalización de la música afroperuana con Susana Baca en el marco del *world music* y la *nostalgia del inmigrante*.

El planteamiento central del trabajo de Feldman esta orientado a demostrar que no existe una identidad cultural y musical afroperuana única y cerrada, sino más bien que existe una diversidad de expresiones e identidades culturales y musicales afroperuanas. La investigación es en general muy

sugerente, pero vuelve a caer en el enfoque culturalista y si bien por momentos incorpora el análisis de los contextos históricos que marcan la puesta en escena de la música y danzas afroperuanas, no logra del todo mostrar en su integralidad las relaciones de poder que están presentes en estos procesos creativos.

También figuran trabajos de carácter mucho más descriptivo como el artículo de investigación de Guillermo Durand Allison (1999) sobre las danzas afroperuanas *agua e' nieve* y *samba lando*.

Por su parte Chalena Vásquez (s/f), aborda la presencia africana en la cultura de la costa peruana a través de su música y danzas. Vásquez realiza una larga descripción de diversas danzas de la costa peruana e intenta una reflexión crítica sobre las relaciones que existen entre los procesos de dominación cultural y la música y danzas de la costa peruana.

Otro trabajo que aborda las danzas de la costa peruana es el estudio de Elena Quillama (1990), publicado gracias al apoyo del Consejo de Ciencia y Tecnología (CONCYTEC), dedicado a la danza del *tondero*, danza de la costa norte del Perú interpretada en los departamentos de Lambayeque, Piura y La Libertad. Quillama describe la danza no restringiéndose a un ámbito territorial sino mostrando la diversidad y riqueza del *tondero*, así como la larga historia que lo antecede y según ella lo proyecta como un símbolo de nuestra identidad nacional.

Estudios de danza clásica y moderna

Existen sólo dos trabajos sobre estas danzas en este periodo. El primero es el ensayo de la bailarina y coreógrafa Morella Petrozzi (1996), que hace una reflexión crítica del ballet y de la danza moderna desde un enfoque de género y una posición feminista, el cual muestra como en la danza moderna el lenguaje corporal de la mujer puede aportar en la construcción de relaciones equitativas de género.

El otro trabajo es el libro de Lichi Garland (1996), sicóloga y crítica de danza, quien realiza el intento de elaborar la historia del ballet y la danza moderna en el Perú, desde las primeras décadas del siglo XX hasta la década del sesenta, escrito a manera de crónica periodística y que sigue el patrón iniciado en las décadas anteriores en los trabajos dedicados a este tipo de danzas.

Apunte final del periodo

En resumen los trabajos analizados en el periodo permiten comprobar el desarrollo de los estudios de las danzas -y en especial su institucionalización-, por la diversificación de abordajes desde la antropología, la historia, los estudios de género, la etnomusicología, la crítica de danza; por el número de trabajos realizados, tanto analíticos como descriptivos; y por la densidad y complejidad del análisis alcanzado en relación a periodos anteriores y que abre nuevas rutas de investigación.

No podemos obviar el hecho que estos trabajos están dedicados sobre todo a las danzas populares de origen andino; pero enfatizando las expresiones de origen rural y especialmente las de comunidades campesinas, dejando de lado el estudio de otras como el huayno y otras más urbanizadas como el huayno moderno o la chicha, cumbia.

Los vacíos son evidentes en el caso de otras danzas populares como las afroperuanas, criollas y costeñas, así como en la danza clásica y moderna; pero manteniéndose inexistentes para el caso de las danzas amazónicas, además de las vinculadas al mundo musical internacional como el rock, el break dance, reggaeton, etc.

Tampoco podemos dejar de señalar que la institucionalización de los estudios de las danzas dependen sobre todo del reconocimiento que logran en los medios académicos. La atención que las instituciones de investigación, preservación y difusión de la música y danzas populares brindan a determinadas manifestaciones dancísticas es determinante para preservar su

memoria; pero al mismo tiempo constituye un mecanismo de asignación de estatus y reconocimiento público que diferencia. No obtiene igual grado de reconocimiento la investigación de una danza realizada por un intelectual regional o local, que apela principalmente a su esfuerzo individual, que la promovida desde una institución ubicada en Lima y que posee mayor acceso a los medios académicos, de comunicación y la opinión pública²⁸. Si bien se han institucionalizado los estudios de las danzas, este hecho no ha venido acompañado por la constitución de una comunidad de investigación donde los diversos aportes sean reconocidos y puedan compartirse.

²⁸ Es notorio en este sentido la casi nula difusión de las investigaciones de danza presentadas en el marco de los Congresos de Folklore en el Perú. No se conoce que investigaciones han sido realizadas porque las ponencias presentadas no han sido publicadas. La excepción es el Congreso del 2004.

CONCLUSIONES: HACIA UN BALANCE PRELIMINAR DE LOS ESTUDIOS DE LAS DANZAS EN EL PERÚ

La revisión realizada permite identificar tres grandes aspectos que caracterizan los estudios de las danzas en el Perú y que se expresan en: el análisis del contexto histórico, cultural y político; los enfoques de análisis teórico; y los abordajes metodológicos que orientan los estudios.

El primer aspecto, referido al análisis del contexto, permite señalar que los estudios de las danzas han estado ligados al debate sobre el proceso de construcción de la identidad nacional y, por lo mismo, a las luchas por la hegemonía cultural. El concepto de hegemonía –desde la perspectiva de Gramsci- alude a la “dirección política” y a la “dirección cultural” de la sociedad. La dirección política y cultural no son ejercidas sólo por el Estado sino también por la sociedad civil, donde los intelectuales juegan un papel determinante (Bobbio, 1985: 359). Ambas no están desligadas y por ello en el caso del Perú el debate sobre la identidad nacional fue convertido en un campo de lucha por la hegemonía y donde los intelectuales, especialmente de inspiración indigenista, participaron. Los estudios de las danzas fueron convertidos, directa o indirectamente, en parte de esta lucha por la dirección cultural de la sociedad peruana.

Pero los estudios no han abordado por igual la diversidad de expresiones dancísticas que caracterizan al país, sino que por la acción de los intelectuales indigenistas primero y, poco tiempo después, por la influencia del nacionalismo popular, se dio una atención especial a las danzas populares de origen andino. No podemos dejar de señalar, sin embargo, que la atención fue puesta principalmente en las danzas andinas de determinadas regiones, provincias y distritos, privilegiadas por los estudios. Casos como el del sur de Ayacucho (Parinacochas, Paucar del Sara Sara y Lucanas donde sólo ha sido estudiado la danza de las tijeras), Cerro de Pasco, la sierra de la Libertad o las provincias de influencia aymara de Moquegua y Tacna, han sido descuidados por los investigadores. Además es preciso señalar que los estudios de danzas de origen andino han enfatizado el análisis de las expresiones andinas de

origen rural y especialmente las de comunidades campesinas, dejando de lado el estudio de otras como el huayno y otras más urbanizadas como la chicha, cumbia o el huayno moderno.

No significa ello que no hubieran trabajos dedicados a otras expresiones como lo afroperuano, lo criollo, lo costeño, e incluso no se tuviera presente a la danza clásica o moderna. Si bien fueron menores en número los abordajes dedicados a cada una de estas expresiones dancísticas, estos se remontan por lo menos a comienzos del siglo XX y se registran a través de ensayos, artículos periodísticos, monografías, crítica dancística, etc. Debemos anotar también la absoluta omisión de los estudios dedicados a las danzas amazónicas, además de las vinculadas al mundo musical internacional como el rock, el break dance, reggaeton, etc. De tal modo que es innegable señalar el sesgo de los estudios de las danzas en el Perú y que los han llevado a privilegiar lo andino como expresión “natural” de lo nacional y lo popular.

Además este sesgo limitó el interés por analizar procesos que se fueron gestando a partir de las expresiones dancísticas de origen popular, como la mayor parte de danzas afroperuanas, que fueron reconstruidas contemporáneamente apelando a una memoria histórica y corporal; pero que se expresaron principalmente en escenarios y medios masivos de comunicación, como la televisión, y no a través de canales de difusión como las fiestas religiosas y populares, características de las danzas andinas.

Por lo tanto, abrir los estudios de las danzas a otras expresiones dancísticas es una tarea pendiente y necesaria para ampliar nuestro conocimiento de la realidad.

Igual de urgente es abrir la reflexión a aspectos donde el cuerpo y la individualidad del que danza son el centro de atención. Asuntos aparentemente desligados de las preocupaciones sobre el proceso de construcción de la identidad nacional, pero prioritarios en la reflexión sobre la construcción y afirmación de identidades individuales y sociales heterogéneas. No sorprende

su prioridad al tomar en cuenta la fragmentación que vivimos a escala global de nociones como la de nación y la relevancia que adquiere hoy en contra parte el mundo privado. El estudio del cuerpo adquiere centralidad, merece un tratamiento diferenciado y una atención especial, sobre todo desde los estudios de las danzas.

El segundo aspecto referido a los enfoques de análisis teórico, permite apreciar que los estudios de las danzas han estado orientados principalmente por enfoques culturalistas, los cuales han desligado el análisis de las danzas y la cultura del análisis del poder. A pesar de que las danzas constituyen un fenómeno cultural y que los enfoques culturalistas resaltan a la cultura como una dimensión prioritaria de la realidad social, no es posible analizar las danzas y los fenómenos culturales en general, aisladamente de las otras dimensiones de la realidad: lo social, lo económico, lo político. En este sentido, consideramos necesario que dentro de las ciencias sociales se supere *“las separaciones artificiales erigidas en el siglo XIX entre los reinos, supuestamente autónomos de lo político, lo económico y lo social (o lo cultural o lo sociocultural)”* (Wallerstein, 1997:82, 83).

El gran desafío de las separaciones provino de los estudios culturales, los cuales aparecieron con una nueva connotación más bien política y que cuestionaba las separaciones disciplinarias o los *“reinos supuestamente autónomos”*. Los estudios culturales se plantean el análisis y una apuesta por lo intercultural, el cual implica un *“proyecto social, político, ético y epistemológico”* (Walsh, 2002).

El análisis del poder adquiere centralidad desde la perspectiva de los estudios culturales porque *“el poder sigue siendo el patrón más universal de estructuración de la sociedad”* (Quijano, 1990). Y porque la cultura esta anclada *“...en relaciones de poder socialmente construidas que han adquirido un carácter mundial y que están sometidos a un proceso complejo de transformación”* (Castro-Gómez, 2000:100).

El análisis del poder exige sin embargo tomar en cuenta también las otras dimensiones de la realidad porque *“la clasificación de las gentes no se realiza solamente en un ámbito del poder, la economía, por ejemplo, sino en todos y en cada uno de los ámbitos”* (Quijano, 2000:241).

Por ello los estudios de las danzas tienen que incorporar el análisis de las relaciones de poder²⁹, de la colonialidad³⁰ que lo caracteriza y la subalternidad³¹ que construye socialmente, a fin de que las danzas como fenómeno cultural no estén aisladas de procesos sociales, económicos, políticos o culturales, o su abordaje se realice desde una mirada parcial o sectorial propia de una disciplina, sino se analice de una manera integral e integrada; pero que no supone una mirada reduccionista que pase del análisis privilegiado de la “cultura” al análisis del “poder” sino que más bien apueste por relacionar cultura y poder como parte de una compleja realidad, y donde una lectura que resalte las diferencias culturales no termine legitimando las desigualdades que genera el poder.

El tercer aspecto referido a los abordajes metodológicos de los estudios de las danzas permite señalar que estos han sido principalmente empíricos y han usado sobre todo el instrumental tomado de la etnografía, que considera al

²⁹ No pretendemos señalar que no se haya tomado en cuenta esta perspectiva. La revisión de los estudios de las danzas, muestran que el análisis del poder ha sido considerado en algunos estudios académicos realizados anteriormente. Desde una perspectiva el poder ha sido visto como función instituida que forma parte del orden social (Cánepa, 1998; Mendoza, 2001) y desde otra perspectiva ha sido entendido como parte de procesos sociales y culturales de construcción de relaciones de poder (Poole, 1985).

³⁰ Anibal Quijano plantea que la colonialidad del poder representa fundamentalmente una jerarquización social, política, económica, cultural y un reordenamiento geopolítico del espacio. *“La colonialidad es uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial de poder capitalista. Se funda en la imposición de una clasificación racial/ étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia social cotidiana y a escala societal. Se origina y mundializa a partir de América”* (2000:342).

³¹ El origen de la noción subalternidad encuentra sus raíces en los trabajos de investigación desarrollados por el grupo de historiadores reunidos entorno a Ranajit Guha, quienes reconocen que la historia oficial colonial o nacionalista, había invisibilizado como actores a los sectores subalternos de la sociedad. Ellos, desafiando las afirmaciones simplistas de un marxismo ingenuo, según las cuales la economía y sociedad sudasiáticas podían entenderse en términos de divisiones de clase, emprendieron la elaboración de la categoría de lo subalterno, a partir de los escritos de Antonio Gramsci: *“como una metáfora para los atributos generales de la subordinación en la sociedad del sur de Asia, ya se expresara ésta en términos de clase, casta, edad, género o cargo público. En la naturaleza misma de las dimensiones de cajón de sastre de esta categoría, más que como un matizado instrumento heurístico, lo subalterno podía adquirir los atributos de una entidad histórica y social sustantiva y singular. No obstante, como una forma abreviada para referirse a un conjunto de problemas por analizar, la categoría de subalterno también contenía ya en sí la posibilidad de fundamentar análisis que profundizaran la articulación de principios diferentes, entrelazados, de división social y dominación cultural, incluyendo comunidad y clase, casta y raza, género y nación”* (Dube, 1999).

investigado como el otro. Las metodologías hasta hoy utilizadas en los estudios de las danzas, por lo tanto, han sido mantenidas al margen de procesos de reflexión crítica, asunto que no debe pasar inadvertido en especial si tomamos en cuenta que las metodologías y técnicas de investigación constituyen “*expresiones del poder*” (Ibáñez 1979).

Los abordajes metodológicos no deben sólo aportar a la descripción sino también a la interpretación crítica de las danzas. Lo paradójico es que no todos los estudios de las danzas han tenido como unidad de análisis a las danzas, sino más bien han privilegiado o en el mejor de los casos analizado junto con ellas a las comparsas o cuadrillas, las fiestas o teatralizaciones de diversos rituales mágicos, religiosos o históricos.

Los trabajos hasta hoy realizados no han abordado suficientemente el elemento central de toda danza: el cuerpo, cuyo análisis supone rastrear las implicancias de su movimiento, de las interrelaciones que establece con otros cuerpos y de las representaciones corporales que produce en el campo de la cultura. No debemos olvidar como advierte Quijano: “*la corporalidad es el nivel decisivo de las relaciones de poder*” (2000: 380).

La importancia de las representaciones corporales lleva a su vez al análisis de las relaciones de género, considerando que el género es un modo de ordenamiento de la práctica social que esta constituido por la materialidad de los cuerpos, cuerpos que no son portadores pasivos de los sellos culturales, sino más bien actores en las prácticas sociales pues están dentro de la historia y no fuera de ella (Connel, 1998).

Entonces los abordajes metodológicos en los estudios de las danzas para que adquieran reflexiones críticas del poder tienen que ir más allá de la descripción etnográfica, sumar la interpretación del significado de las danzas, incorporar el instrumental metodológico de disciplinas como las ciencias de la comunicación que apelan al análisis audiovisual o la crítica de danza que analiza movimientos coreográficos y corporales. Sólo en la medida que se logre

combinar metodologías y técnicas de diversas disciplinas se podrá asegurar una lectura más integradora de las danzas de esta parte del mundo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alarco, Rosa. "Los Negritos de Huanuco", en: *San Marcos*, N° 13,
Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1975: 55-95.
- Ángeles, Cesar. "La danza de los Shacshas", en: *Perú Indígena*, Vol. IV, N° 9,
Lima: 1953: 135-140.
- "Cuatro danzas de la provincia de Huaylas", en: *Tradición*,
Año III, Volumen V, N° 12-14. Cusco: 1953: 34-38.
- Arguedas, José María. "La fiesta de Tinta" (1940)), en: *Indios, mestizos y señores*, Lima: Editorial Horizonte, 1985: 73-78.
- "La fiesta de la Cruz. Danza de los Sijllas" (1941), en:
Indios, mestizos y señores. Lima: Editorial Horizonte, 1985.
- "La fiesta de la Cruz. La Cruz de Pampas y el Majeño" (1941),
en: *Indios, mestizos y señores*. Lima: Editorial Horizonte, 1985.
- "La danza de los Sicuris" (1943) en: *Indios, mestizos y señores*. Lima: Editorial Horizonte, 1985.
- "El valor documental de la fiesta del señor de la caña" en
Indios, mestizos y señores. Lima: Editorial Horizonte, 1985: 163-168.
- Bejar, Ana María. "Bibliografía sobre música y danzas en el Perú", en Raúl
Romero (Editor). *Música, danzas y máscaras en los andes*. Lima:
Pontificia Universidad Católica del Perú-Instituto Riva Agüero, 1993.
- Bendezu, Rosario. Folklore negroide peruano (mimeo del curso dictado en la
Academia de Música y Danzas Típicas del Perú), Lima: 1968.

Bigenho, Manuel. "El baile de los negritos y la danza de las tijeras: un manejo de contradicciones", en Raúl Romero (Editor). *Música, danzas y máscaras en los andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú-Instituto Riva Agüero, 1993.

Bobbio, Norberto. *Estudios de historia de la filosofía: de Hobbes a Gramsci*. Madrid: Editorial Debate, 1985.

Bonilla, Heraclio y Spalding, Karen. "La Independencia en el Perú: las palabras y los hechos", en *La Independencia en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1972.

Burga, Manuel. *Nacimiento de una utopía. Muerte y resurrección de los incas*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 1988.

----- Y Galindo Flores. *Apogeo y crisis de la República Aristocrática*. Lima: Editorial Rikchay Perú, 1987.

Cáceres, Jorge. "Hacia la interpretación ideológica de una danza", en *Revista del Instituto Americano de Arte*, Año 12, N° 12. Puno: 1978: 50-57.

Cánepa, Gisela. "Los ch'unchu y las pallas de Cajamarca en el ciclo de la representación de la muerte del Inca", en Raúl Romero (Editor). *Música, danzas y máscaras en los andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú-Instituto Riva-Agüero, 1993.

----- *Máscaras. Transformación e identidad en los andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998.

Casas, Leonidas. "Fiesta, danzas y música de la costa de Lamabayeque", en Raúl Romero (Editor). *Música, danzas y máscaras en los andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú-Instituto Riva-Agüero, 1998.

Castro, Julio. "Contrastes y contradicciones", en *Anuario del Ballet de*

Latinoamericana, N° 1, Lima: 1967: 199-103.

-----“*El ballet peruano de Kaye Mackinnon*” en *Anuario del Ballet de Latinoamericana*, N° 1, Lima: 1967: 108-111.

-----“*En el Perú se baila desde hace 4000 años*”, en *Anuario del Ballet de Latinoamericana*, N° 1, Lima: 1967: 100-105.

Catacora, Sergio. “Bases para un encuentro regional de folklore”, en *Revista del Instituto Americano de Arte*, Año 12, N° 12. Puno: 1978: 58-60.

Connell, Robert. “Masculinidades y equidad de género en América Latina”. En: Teresa Valdés y José Olavaria, eds. *Masculinidades y equidad de género en América Latina*. Santiago, FLACSO-Chile, 1998.

Cotler, Julio. “Bases del Corporativismo en el Perú”, en *Sociedad y Política*, N° 2, Lima, 1972.

Contreras, Carlos. *Maestros, mistis y campesinos en el Perú rural del siglo XX*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Documento de trabajo N° 80, 1996.

Cuentas, Enrique. “Elogio de la Pandilla”, en *Revista del Instituto Americano de Arte*, Año II, N° 2. Puno: 1953: 70-81.

----- “La danza Choquela y su contenido mágico religioso”, en *Boletín de Lima*, Año 4, N° 19, pp. 54-70, Lima: 1982.

----- y Valencia, Américo. “La Wipfala: Danza del departamento de Puno”, en *Boletín de Lima*, Año 5, N° 29, pp. 45-56, Lima: 1983.

----- “La Diablada: Una expresión de Coreografía Mestiza del Altiplano del Collao”, en *Boletín de Lima*, Año 8, N° 44, Lima: 1986: 31-48.

- De Madalengoitia, Pablo. *Panorama de la danza*, Lima: 1954.
- Domínguez, Víctor. "Raywana: La danza más antigua de Huanuco", en *Boletín de Lima*, N° 22, Año 4, julio. Lima: 1982: 29-33.
- Dube, Saurabh. "Temas e intersecciones de los pasados poscoloniales", en: *Pasados Post Coloniales*, México D. F.: El Colegio de México, 1999.
- Durand, Guillermo. "Canto y danza: cuatro expresiones de la costa peruana", en: Cuadernos Arguedianos, *Revista de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas-Dirección de Investigación*, Año 2, N° 2, mayo, Lima: 1999: 25-38.
- Feldman, Heidi Carolyn. *Black rhythms of Perú: Staging cultural memory through music and dance, 1956-2000*. Tesis. Ph. D. University of California. Los Angeles: 2001.
- Fell, Eve-Marie. "Bibliografía", en José Maria Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*; edición crítica, Eve-Marie Fell coordinadora. Madrid, CEP de la Biblioteca Nacional, 1996.
- "Cronología", en José Maria Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*; edición crítica, Eve-Marie Fell coordinadora. Madrid, CEP de la Biblioteca Nacional, 1996.
- Frisancho, David. "La danza de los puli-pulis y sus variantes", en *Revista del Instituto Americano de Arte*, Año 12, N° 12. Puno: 1978: 42-49.
- García, José Uriel. Las Danzas Indígenas del Perú como elementos teatrales en las épocas Incaica y Colonial. Serie: *Estudios de Teatro Peruano N° 8*. Lima, Escuela Nacional de Arte Escénico, 1955. 16 p.
- Garland, Lichi. *Primeros Pasos. El Ballet y la danza moderna en el Perú*. Lima: Edición Lichi Garland, 1996.

- Gómez, Castro. "Introducción". En Catherine Walsh, Schiwy Freya, Castro Gómez (Editor). *Indisciplinar las Ciencias Sociales: Geopolítica del conocimiento y colonialidad del poder desde lo andino*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Abya Yala, 2002.
- Gorbak, Cecilia y otros. "Batallas rituales del Chiaraje y del Tocto de la Provincia de Kanas (Cusco Perú)", en *Revista del Museo Nacional*, T. XXXI. Lima: 1962: 245-304.
- Herrera, Mario. "El son de los diablos". En: Boletín informativo de la Junta Directiva Nacional del Movimiento de Teatro Independiente del Perú. Lima: Edición Asociación Yawar, setiembre, 1992.
- Ibáñez, Jesús. *Más allá de la sociología. El grupo de discusión: Teoría y crítica*. Madrid: Siglo XXI, 1979.
- Jiménez Borja, Arturo. "Danza de los parlampanes", en *Turismo*, julio, Lima: 1942.
- "La danza en el antiguo Perú (Época Inca)", en *Revista del Museo Nacional*, Tomo XV, pp122-159. Lima: 1946.
- "Coreografía Colonial" II", en *Mar del Sur*, Año II, Vol. II, N° 7, pp. 31-41. Lima: 1949.
- "Coreografía Colonial" II", en *Mar del Sur*, Año II, N° 8, pp. 11-29. Lima: 1949.
- Landaeta, Amadeo. "Los ayarachis de Paratia", en *Revista del Instituto Americano de Arte*, Año VII, Volumen II, Cusco: 1954: 217-220.
- Lira, Jorge. "Danza kkechuwa de los kkanchis", en *Revista del Museo Nacional*, Tomo XVIII, Lima: 1949: 167-172.

----- “Danzas indígenas”, en *Revista del Museo Nacional*, Tomo XX, Lima: 1950/1951: 270-282.

Lloréns, José. *Música popular en Lima: Criollos y Andinos*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1983.

----- “De la Guardia Vieja a la generación de Pinglo: música criolla y cambio social en Lima, 1900-1940”, en Steve Stein Comp. *Lima Obrera 1990-1930*, T. II. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1987.

Luna, Lisandro. “El kallamacho”, en *Revista del Instituto Americano de Arte*, Año VI, Volumen II, Cusco: 1952: 89-96.

----- “El novenante”, en *Revista del Instituto Americano de Arte*, Año VII, Volumen II, Cusco: 1954: 289-296.

Mariátegui, José Carlos. “Las memorias de Isadora Duncan”, en *El artista y la época*. Lima: Amauta, 1980.

Matos Mar, José. “La fiesta de la herranza en Tupe”, en *Mar del Sur*, Volumen V, Nº 13. Lima: 1950: 39-53.

Mendoza, Zoila. “La danza de los Avelinos, sus orígenes y sus múltiples significados”, en *Revista Andina*, T. 7 Nº 2, pp. 501-521. Cusco, 1989.

----- “La comparsa los Majeños: poder, prestigio y masculinidad entre los mestizos cusqueños”, en Raúl Romero (Editor) *Música, danzas y máscaras en los andes*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998.

----- *Al son de la danza: Identidad y comparsas en el Cusco*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2001.

Merino de Zela, Mildred. “Folklore coreográfico e historia”, en *Folklore*

Americano, Nº 24, México D. F.: 1977: 67-94,

Milón, Luis. "Huaylia danza de navidad", en *Tradición*, Año I, Volumen I, Nº 2. Cusco: 1950: 70-74.

Morillo, Emilio. *La danza de los Huaris. ¿Mito revolucionario?*. Lima: Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, 1987.

Mujica Bayly, Soledad. *Qhapaq negro Paucartambo*. Lima: Kunay Centro Andino de Comunicación, 2005.

-----*La huaconada de Mito*. Lima: Kunay Centro Andino de Comunicación, 2004.

Núñez, Lucy. La vigencia de la Danza de las Tijeras en Lima Metropolitana. Tesis de Magíster en Antropología. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1985.

Olivares, Gandhi y Taboada, Melvin. *Tatas, Auga, Acha Rucu y Tuy Tuy. Descripción y análisis musical de cuatro danzas huamalianas*. Lima, Biblioteca Nacional del Perú, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998.

Orellana, Simeón. "Las Huatrilas de Jauja: Folklore del Valle del Mantaro", en *Folklore Americano*, Año XIX-XX, Nº 17. Lima: 1971-1972: 230-238

----- "La Huaconada de Mito", en *Anales Científicos*, Nº 1, pp. 475-602. Huancayo, 1972.

----- "La Pachahuara de Acolla: una Danza de los Esclavos Negros en el Valle de Llanamarca", en *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, T. V, Vol. 1-2, pp. 149-165. Lima 1976.

Parra, Miryan. "Contextualización social del Museo Nacional de la Cultura

Peruana. Informe técnico de investigación”, Lima: Instituto Nacional de Cultura -Dirección de Registro y Estudio de la Cultura en el Perú Contemporáneo, 2004.

Patron, José. *La Pandilla Puneña Puno*, Editorial Samuel Frisancho Pineda, 1984, 112 p.

Petrozzi, Morella. “La danza moderna más allá de los géneros: hacia el descubrimiento de un lenguaje corporal en la mujer”, mimeo, Lima, 1996.

Poole, Deborah. “La coreografía de la historia en el baile ritual andino”, Ponencia inédita del 45º Congreso de Americanistas, Bogota, 1985.

----- “El folklore de la violencia en una provincia alta del Cusco” en *Poder y violencia en los andes*. Comp.. Enrique Urbano. Cusco, Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas, 1991.

Portugal. José. *Danzas y Bailes del Altiplano*. Lima: Editorial Universo, 1981.

Pulgar Vidal, Javier. “Notas del Folklore Peruano. Los Negritos”, en *Revista de la Universidad Católica del Perú*, T. III, Año IV, Nº 13, pp. 185-196. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1935.

Quijada, Sergio. “Las pandillas”, en *Tradición*, Año I, Volumen I, Nº 1, enero -febrero, Cusco: 1950: 50-55.

Quijano, Aníbal. “Imperialismo y capitalismo de estado”, en *Sociedad y Política*, Nº 1, Lima, 1972.

----- “Notas sobre los problemas de la investigación social en América Latina”, en *Revista de Sociología*, Vol. 6, Nº 7, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1990.

----- “Colonialidad del poder y clasificación social”.

Journal of world-systems research, VI, 2, summer/fall 2000.
<http://csf.colorado.edu/jwsr/>.

Ráez, Manuel. "Los ciclos ceremoniales y la percepción del tiempo festivo en el Valle del Colca", en Raúl Romero (Editor) *Música, danzas y máscaras en los andes*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998.

Ramírez, Bernardino. *Moros y cristianos en Huamantanga Canta*. Lima: Análisis y ediciones, 2000.

Ravines, Roger. "Moros y Cristianos, espectáculo tradicional religioso de San Lucas de Colán, Piura". En: *Boletín de Lima*, N° 56, Año , Marzo, 1988.

Roel, Josafat. "La danza de los C´uncos de Paucartambo", en *Tradición*, Año 1, Vol. I, N° 1, Cusco: 1950: 59-70.

----- "La Danza del Cóndor", en *Tradición*, Año 1, Vol. II, N° 3-6, Cusco: 1950: 59-70.

----- "Bailes y Danzas en el Perú", en *Perú Indígena*, Vol. 12, N° 27, Lima: Instituto Indigenista Peruano, 1988:105-113.

Roel, Pedro. "De folklore a culturas híbridas: rescatando raíces, redefiniendo fronteras entre nosotros" en Carlos Iván Degregori (ed.) *No hay país más diverso. Compendio de Antropología Peruana*. Lima, Red para las Ciencias Sociales en el Perú, 2000.

Romero, Fernando. "Ritmo Negro en la Costa Zamba", en *Turismo*, Año XIV, N° 135, Lima: 1939^a: 20-21.

----- "La Zamba, Abuela de la Marinera", en *Turismo*, Año XIV, N° 141, pp. 30-31, Lima 1939^b.

----- "Cómo era la Zamacueca Zamba", en *Turismo*, Año XIV, N°

146, pp. 11-12, Lima 1939c.

-----“La evolución de la Marinera. La Zamba Colonial, Abuela de la Marinera”, en *ICPNA*, Año III, Vol. VI, N° 6, pp. 29-33. Lima 1946a.

----- “La evolución de la Marinera (2ª parte)”, en *ICPNA*, Año III, Vol. VII, N° 7, pp. 11-22. Lima 1946b.

----- “La evolución de la Marinera (3ª parte)”, en *ICPNA*, Año IV, Vol. VIII, N° 12, pp. 12-20. Lima 1947.

Romero, Raúl. *Identidades múltiples. Memoria, modernidad y cultura popular en el valle del Mantaro*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2004.

Ruiz, María Angélica. “Doce pares de Francia en el ande peruano”, en *Folklore Americano*, Año 17-18, N° 16. Lima: 1969-1970: 211-229.

Salas, María. Diez Danzas Indígenas del Departamento de Puno. Tesis de Bachillerato en Humanidades. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos-Facultad de Letras, 1945. 69 p.

Santa Cruz Gamarra, Cesar. *El Waltz y el Valse criollo*. Lima: 1989.

Santa Cruz Gamarra, Nicomedes. “El Son de los diablos”, en *Expreso* (Estampa, Suplemento Dominical), Lima, diciembre 8, 1963.

----- “El Festejo”, en *Expreso* (Estampa, Suplemento Dominical), Lima, enero 26, 1964.

----- “El Panalivio”, en *Expreso* (Estampa, Suplemento Dominical), Lima, febrero 23, 1964.

----- “La Marinera”, en *Expreso* (Estampa, Suplemento Dominical),

Lima, abril 4/mayo 2, 1965.

----- “El Tondero”, en *Expreso* (Estampa, Suplemento Dominical),
Lima, marzo 1/8/15, 1964.

----- “Cumanana” Antología Afroperuana, 3ra edición, folleto
explicativo de las décimas y canciones interpretadas por el Conjunto
Cumanana, Philips, El Virrey Ind. Musicales, Lima 1965.

----- “Los Hatajos de Negritos”, en *La Crónica*, Lima, diciembre 16,
1973.

----- *Tondero y Marinera*, Lima, Universidad Nacional Mayor de
San Marcos, 1973.

----- “Socavón. Introducción al Folklore Musical y Danzario de la
Costa Peruana”, Folleto explicativo, 2 LP, Lima 1975.

Santos, Boaventura de Sousa. “Introducción general a la edición brasileña” en
Boaventura de Sousa Santos (coord.) *Democratizar la democracia. Los
caminos de la democracia participativa*. México, Fondo de Cultura
Económica, 2004.

Tompkins, William. *The musical traditions of the blacks of coastal Perú*. Tesis.
Ph. D. University of California. Los Angeles, 1981.

Ulfe, María Eugenia. *Danzando en Ayacucho. Música y ritual del rincón de los
Muertos*. Lima: Instituto Riva-Agüero -Pontificia Universidad Católica del
Perú, 2004.

Valcárcel, Luis. *Fiestas y danzas en el Cuzco y en los Andes*, Buenos Aires:
Ediciones Sudamericana, 1951.

Varillas, Brigido. *Apuntes para el folklore de Yauyos*. Lima: Litografía

Huascarán, 1965.

Vásquez, Emilio. "Coreografía Titikaka: Los chokelas", en *Revista del Museo Nacional*, Tomo XIII, Lima: 1944: 65-83.

-----"Coreografía punena: La pandilla" en *Revista del Museo Nacional*, Tomo XV, Lima: 1946: 81-161.

-----"Los chunchos" en *Revista del Museo Nacional*, Tomo XIX-XX, Lima: 1951: 283-298.

Vásquez, Rosa. *La práctica musical de la población negra en el Perú. La danza de los Negritos de El Carmen*. Caracas, Premio Musicología Casa de las Américas, 1979.

----- Y Abilio Vergara. *¡Chayraq! Carnaval Ayacuchano*. Lima Centro de Desarrollo Agropecuario/Tarea, 1988.

----- *Presencia africana en la cultura de la costa peruana relación de géneros, danzas e instrumentos musicales*, Lima, PUCP. <http://www.pucp.edu.pe/~cemduc/mcosta1.htm>.

Vega, Juan José. "La cachua incaica", en *Cuadernos Arguedianos*, Revista de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas-Dirección de Investigación, Año 2, Nº 2, mayo, Lima: 1999: 53-58.

Ventocilla, Berilo. "La Chunguinada. Apuntes de investigación" (Monografía Inédita). Instituto Cultural Juventud Huaricapcha, Cerro de Pasco, 1998.

Verger, Pierre. *Fiestas y Danzas en el Cusco y en los Andes*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1951.

Vilcapoma, José. "La Maqtada de Cáceres. Recuerdos de Guerra", en

Cuadernos Arguedianos, Revista de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas-Dirección de Investigación, Año 2, Nº 2, mayo, Lima: 1999: 39-52.

Villasante, Segundo. *Paucartambo provincia folklórica: Mamacha Carmen*, Cusco, CONCYTEC, 1989.

----- *Tricentenario de la cuadrilla Mayor Q´hapac Negro de Paucartambo 1694–1994*. Lima, ARS continua Editores, 1994.

Villegas, Antonio. *La Danza de las Tijeras*. Lima, Biblioteca Nacional del Perú, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998.

Vivanco, Alejandro. *Cien temas del folklore peruano*, Lima, Bendezú, 1988.

Vreeland, James. “Danzas Tradicionales de la sierra de Lambayeque”, en Raúl Romero (Editor) *Música, danzas y máscaras en los andes*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998.

Wallerstein, Immanuel (Coordinador). *Abrir las ciencias sociales. Comisión Gulbenkian para la reestructuración de las ciencias sociales*, México D. F., Siglo XXI/ UNAM, 1997.

Walsh, Catherine. “La problemática de la interculturalidad en el campo educativo”. Ponencia presentada en el Congreso de la OEI Multiculturalismo, identidad y educación, 16 de abril del 2002.

Zanutelli, Manuel. *Canción Criolla: memoria de lo nuestro*. Lima, Diario El Sol, Octubre 1999.

Zorrilla, Antonio. “Ocho danzas del distrito de San Marcos, provincia de Huari, departamento de Ancash, región Chavin”. En *Boletín de Lima*, Nº 86, Marzo, 1993.